GIULIA COSMO
Michelangelo
La scultura
ART
DOSSIER
GIUNTI

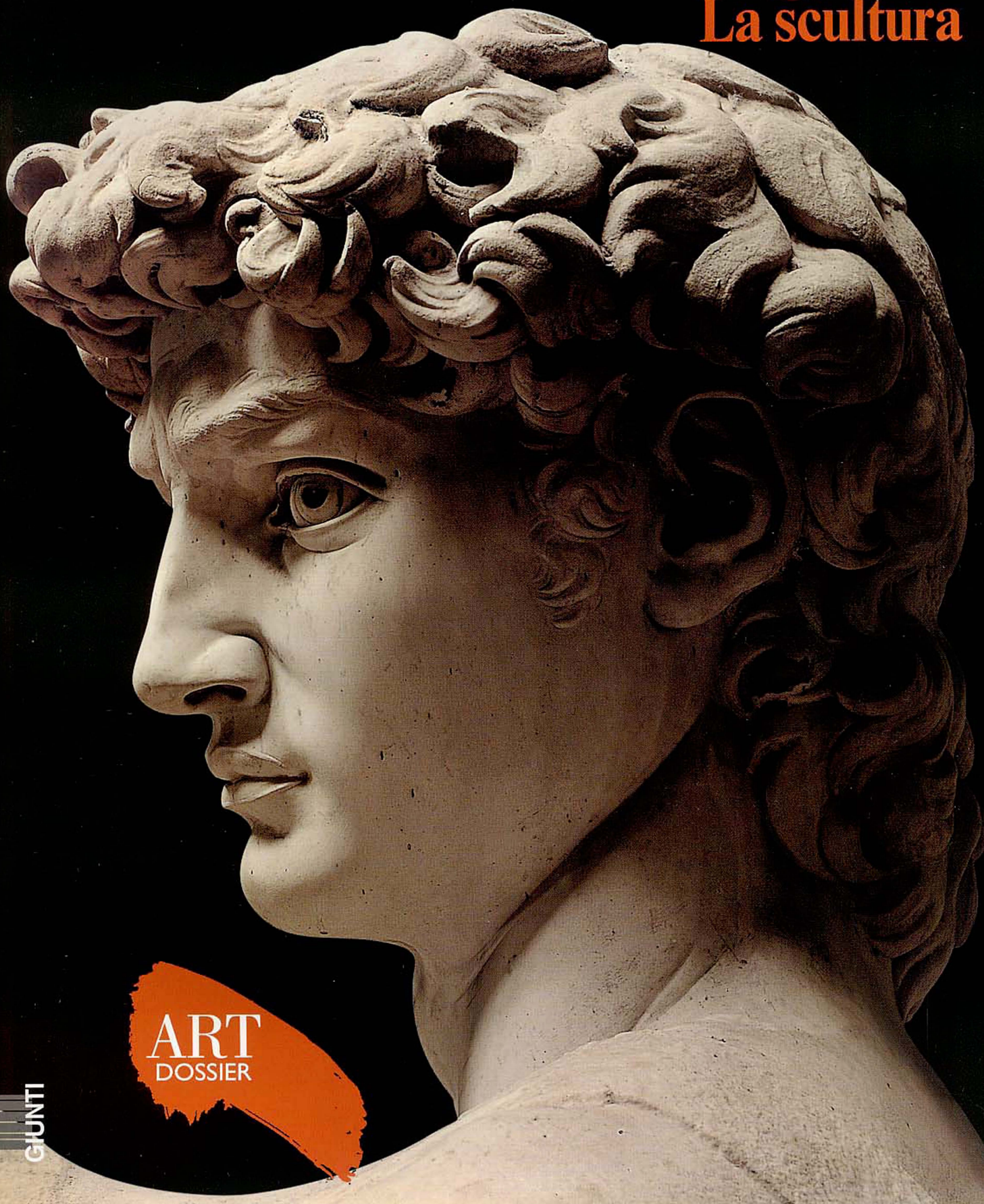
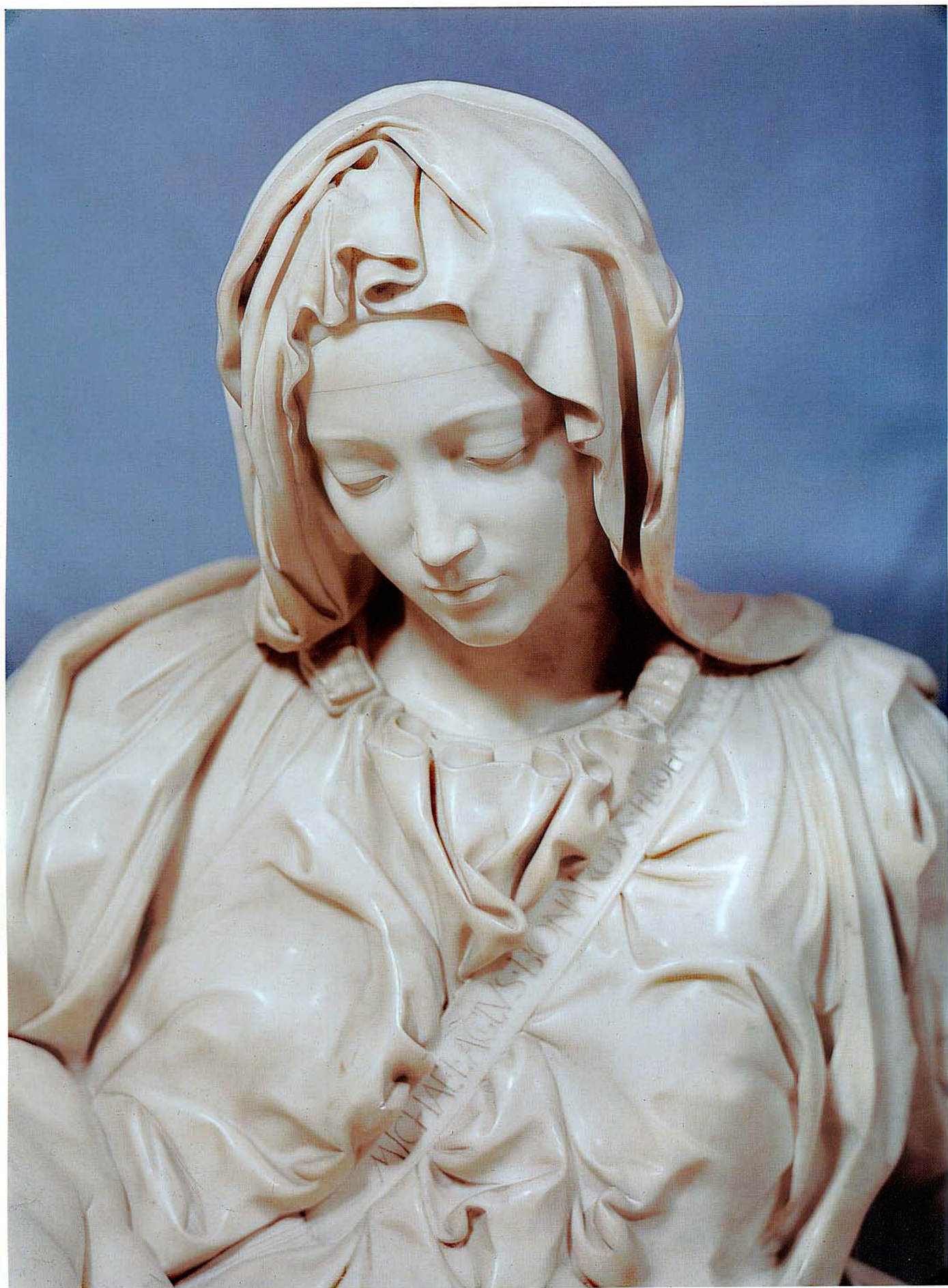
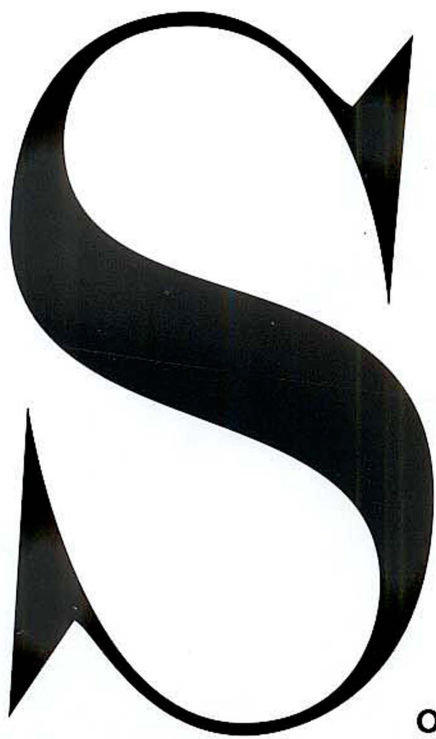
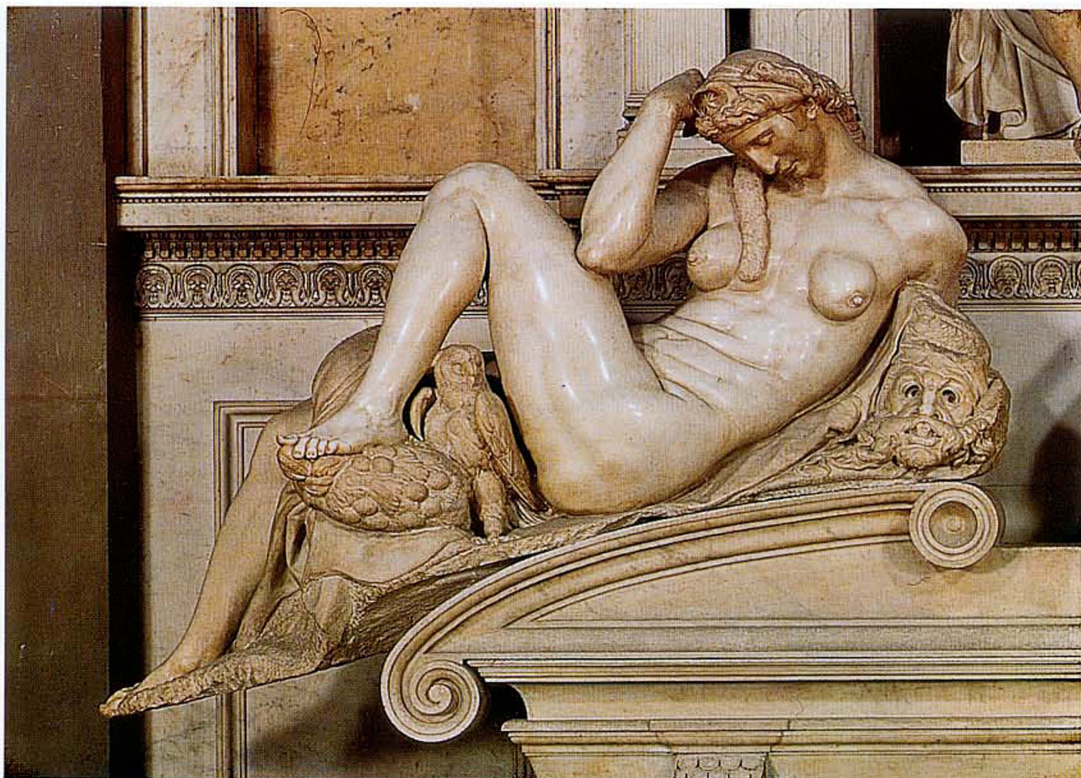
MICHELANGELO
La scultura

OMMARIO

Giulia Cosmo

In copertina:
David
(1501-1504),
particolare
del profilo sinistro;
Firenze,
galleria
dell'Accademia.

Nella pagina a fianco:
Pietà
(1498-1499),
particolare;
Città del Vaticano,
San Pietro.

A destra:
tomba di Giuliano
de' Medici
duca di Nemours,
particolare
della figura
della *Notte*
(1526-1531);
Firenze,
San Lorenzo,
Sagrestia nuova
(Cappelle medicee).

Apprendistato di un genio

Nella pagina a fianco:
Pietà
(1498-1499),
particolare;
Città del Vaticano,
San Pietro.

Qui sopra:
anonimo scultore
tedesco,
Pietà
(XV secolo);
Assisi,
San Rufino.

La tipologia della Pietà, con la raffigurazione del Cristo morto disteso sulle ginocchia della Vergine addolorata, è di origine nordica, derivando da esempi noti a partire dal XIV secolo in Germania.

EBBENE LA QUANTITÀ DI notizie di cui disponiamo sulla vita di Michelangelo sia molto abbondante, non è però ben chiaro come sia avvenuta la sua formazione di scultore. I suoi due biografi, Vasari e Condivi, che scrivevano verso la metà del XVI secolo, riportano entrambi l'aneddoto secondo cui poco dopo la nascita a Caprese, vicino ad Arezzo, il 6 marzo 1475, fu messo a balia in una località nei dintorni di Firenze, Settignano, presso una nutrice che era figlia e moglie di scalpellini e grazie alla quale avrebbe acquistato la sua familiarità con gli strumenti del mestiere.

Mentre è sicuro che come pittore si formò nella bottega del Ghirlandaio, per quanto riguarda la scultura si sa solo che fra il 1489 e il 1492 frequentò a Firenze il giardino Medici in piazza San Marco dove erano custodite le sculture delle collezioni d'arte classica e quattrocentesca di Lorenzo il Magnifico. Curatore di queste raccolte era uno scultore di nome Bertoldo che, sebbene fosse stato allievo di Donatello, non era certo paragonabile al maestro; in ogni modo nessuna fonte contemporanea parla in modo specifico di un vero e proprio alunnato di Michelangelo presso Bertoldo, che era fra l'altro specializzato nella lavorazione del bronzo e non del marmo. Certamente fin dalle prime opere lo stile michelangiolesco appare diversissimo da quello di qualsiasi altro scultore contemporaneo, compreso Benedetto da Maiano nel quale si è cercato di identificare un altro suo ipotetico maestro.

Oltre a studiare con attenzione le antichità conservate nella collezione medicea, Michelangelo nel giardino di San Marco deve avere anche assorbito il clima culturale che Lorenzo aveva saputo creare intorno a sé riunendo filosofi come Marsilio Ficino e letterati come Agnolo Poliziano, famoso per la sua conoscenza delle letterature classiche, autore di componimenti poetici in volgare modellati sugli esempi antichi. Proprio quest'ultimo avrebbe ispirato a Michelangelo il soggetto di uno dei suoi primi rilievi, la *Battaglia dei centauri*, un'opera che è già un capolavoro maturo nonostante sia databile al 1492 circa. Il titolo, dedotto dalle fonti cinquecentesche che alludo-

In basso:
Bertoldo di Giovanni (1410 circa-1491), *Battaglia;* Firenze, Bargello.

Nella pagina a fianco, dall'alto:
Battaglia dei centauri (1492 circa); Firenze, Casa Buonarroti.

Nicola Pisano, pulpito nel battistero di Pisa (1260).

no al ratto di Ippodamia o a quello di Deianira, non corrisponde però al soggetto: infatti nella massa dei corpi si intravede qualche cavallo, ma nessun centauro o figura femminile perché tutti i personaggi sono caratterizzati da una muscolatura decisamente virile e da una capigliatura corta. Se si paragona questa battaglia con quella in bronzo di Bertoldo colpisce, oltre al fortissimo divario qualitativo, la maniera completamente diversa di costruire lo spazio, così addensato che l'aria quasi non circola all'interno di esso: la scatola prospettica quattrocentesca, ancora ben presente nel rilievo del Bargello, è stata completamente abbandonata insieme alla cura di particolari quali le armi, gli elmi e le corazze. Michelangelo ha invece concentrato la sua attenzione sul nudo maschile, nel modellato del quale dimostra una scioltezza e una sicurezza infinitamente superiori a quella del suo presunto maestro. La mancanza della cornice e di qualsiasi tipo di definizione del fondo, la maniera estremamente sommaria con cui sono delineate le fisionomie costituiscono un primo esempio di non finito e sono altrettanti elementi nuovi nella plastica fiorentina dell'epoca. L'interesse per l'anatomia del corpo umano in movimento è presente anche in altri artisti, come dimostra la *Battaglia di nudi* incisa da Antonio del Pollaiolo, caratterizzata però da una maggiore attenzione verso gli elementi naturalistici dello sfondo e da una maniera di costruire lo spazio molto più ariosa.

Proprio questo tipo di spazialità, dominato dall'horror vacui, insieme alle anatomie che non hanno ancora le proporzioni slanciate del *David,* dimostra lo studio dei rilievi e delle figure come la *Fortezza* nel pulpito di Nicola Pisano per il battistero di Pisa. L'aver scelto come modello uno scultore che, seppure grandissimo, era stato attivo fra il 1260 e gli inizi del XIV secolo ed era dunque assolutamente in controtendenza rispetto allo stile imperante è una prova della sua libertà mentale oltre che della sua capacità di orientarsi nel panorama ricco e vario della scultura toscana andando a colpo sicuro verso artisti di eccezionale qualità. A causa dell'enigmatico soggetto, la *Battaglia dei centauri* si prestava a essere variamente intesa e non è mancata anche un'interpretazione in chiave neoplatonica dato che Michelangelo, nel giardino di San Marco, doveva certa-

Nonostante la giovanissima età – nel 1492 Michelangelo aveva diciassette anni – il rilievo con la centauromachia mostra già un'esecuzione matura e personalissima, come testimonia il confronto di quest'opera degli esordi con una *Battaglia* eseguita da uno dei suoi presunti maestri, Bertoldo di Giovanni, che nel 1488 era diventato il curatore delle raccolte medicee di scultura nel giardino di San Marco a Firenze. L'organizzazione dello spazio – dove le figure si accalcano evocando le atmosfere pregnanti dei rilievi di Nicola Pisano – conferma nel giovane scultore un gusto originale che lo porta a orientarsi con sicurezza tra i modelli scultorei a sua disposizione, cercando la propria ispirazione, come in questo caso, in maniera autonoma, senza farsi esclusivamente condizionare dalle tendenze a lui contemporanee.

mente aver conosciuto Marsilio Ficino il quale, oltre ad aver tradotto i principali testi di Platone, aveva sostenuto la sostanziale concordanza fra il cristianesimo e il neoplatonismo: la *Battaglia dei centauri* è stata vista come una sorta di psicomachia, come una lotta fra le due nature dell'anima umana, cioè la componente spirituale e quella animale. Inoltre l'anima, accesa d'amore per la bellezza fisica dell'uomo, grazie a questo atto si innalza fino alla contemplazione della divinità: questo concetto forniva un supporto filosofico al culto per la bellezza maschile che traspare dalle opere di Michelangelo, ma fra i suoi numerosi scritti e anche fra le testimonianze dei contemporanei non c'è assolutamente nulla che accenni a una sua adesione al neoplatonismo.

Risale a questi anni anche la *Madonna della Scala*: colpisce a prima vista la freddezza del rapporto fra la Madre e il Figlio che Maria non solo non guarda ma nemmeno tocca, nonostante lo stia allattando. La posizione forzata e innaturale del Bambino, insieme alla sua muscolatura veramente esagerata, fu ispi-

rata a Michelangelo dalla statua colossale dell'*Ercole Farnese.* A differenza della Madre, non ha l'aureola che avrebbe potuto disturbare la contemplazione del torso. Osservandolo, torna in mente una critica maligna dell'Aretino: lo scrittore toscano, paragonando Raffaello a Michelangelo, aveva notato che se il secondo era insuperabile nella rappresentazione del nudo maschile, sembrava però ignorare le differenze dovute al sesso e all'età, dato che dotava tutte le sue figure dello stesso tipo di muscolatura e che le sue donne non potevano certo reggere il confronto con le aggraziate Madonne raffaellesche.

Vasari descrive la *Madonna della scala* come una contraffazione dello stile di Donatello, ma in realtà la somiglianza è limitata al modo con cui è eseguito il bassissimo rilievo memore appunto dello "stiacciato" donatellesco, anche se con qualche incertezza nel piede destro, e se la si paragona alla *Madonna Pazzi,* appare diversissima non solo per l'affettuoso atteggiamento della Vergine donatelliana verso il Figlio, ma anche per lo spazio prospettico tipicamente rinascimentale in cui queste

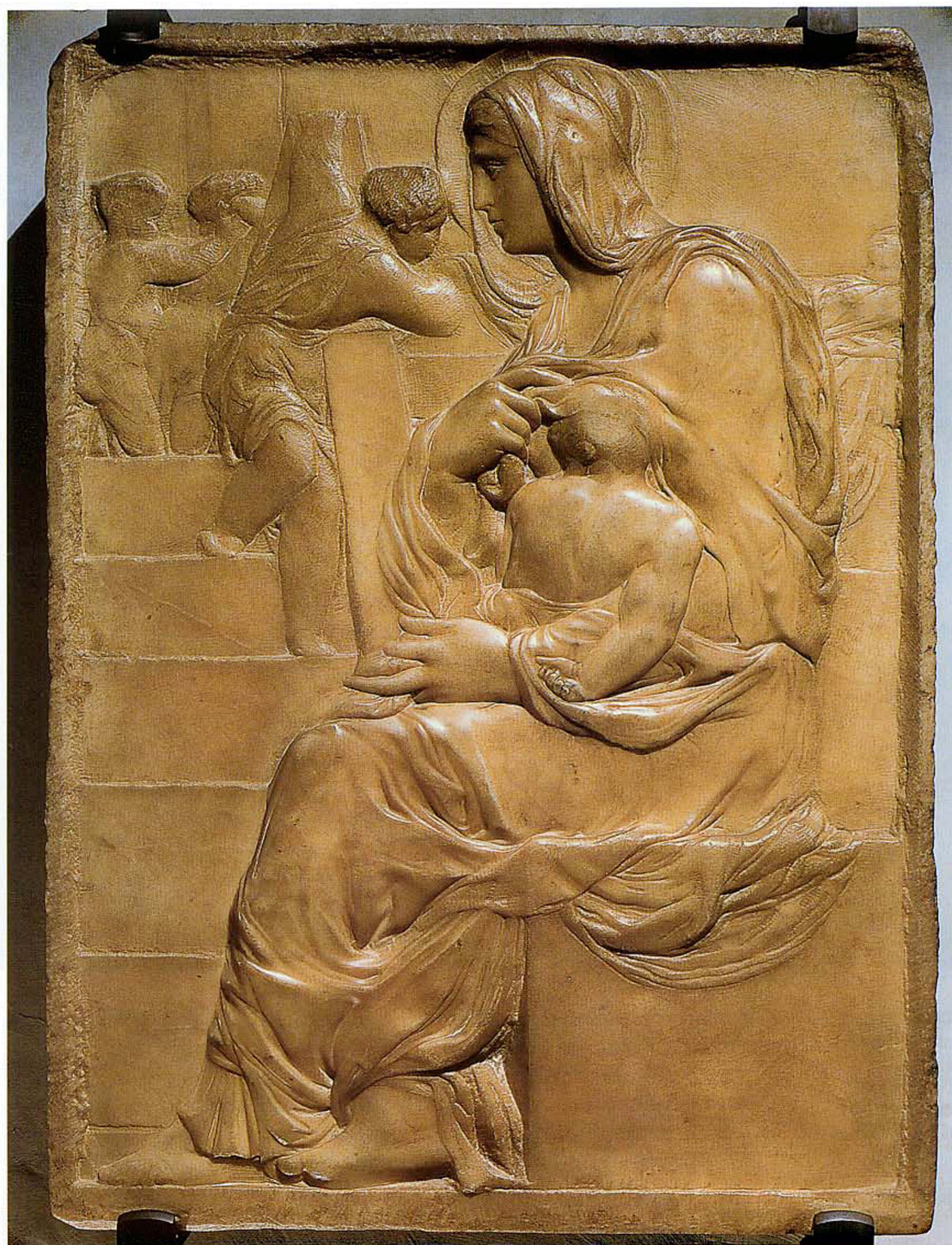
Qui sotto, da sinistra:
Donatello,
Madonna Pazzi
(1422 circa);
Berlino,
Staatliche Museen.

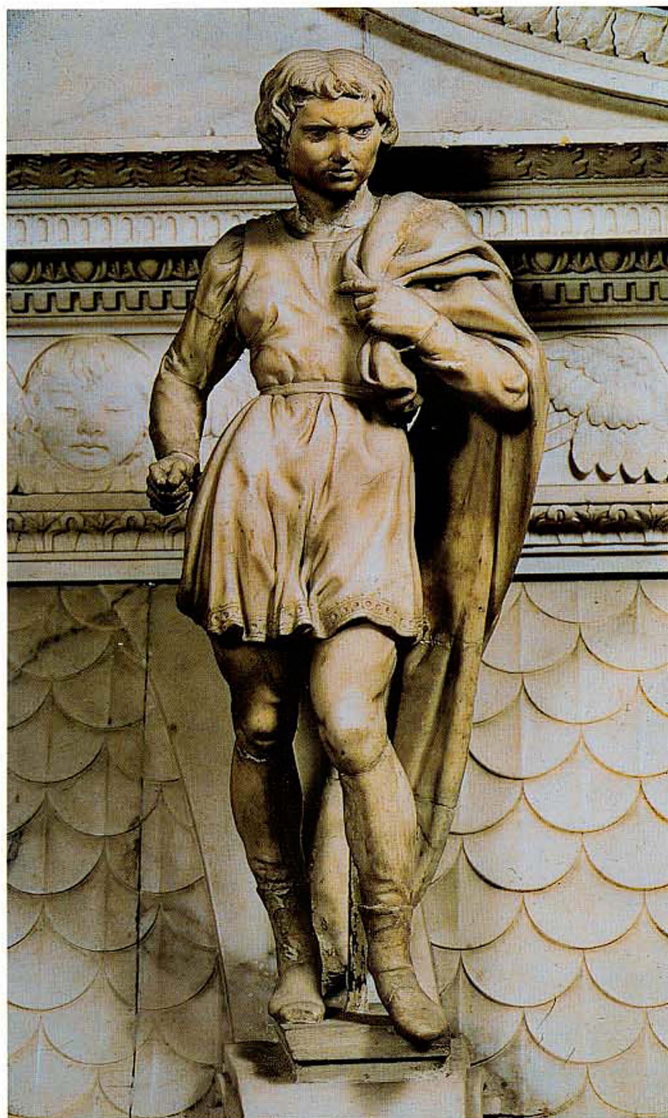
Ercole Farnese,
copia di epoca
romana
dall'originale
bronzeo di Lisippo;
Napoli,
Museo archeologico
nazionale.

Nella pagina a fianco:
Madonna della scala
(1492 circa);
Firenze,
Casa Buonarroti.

figure sono ambientate. La presenza insolita della scala ha una sua mistica giustificazione; nel 1477 fu pubblicato a Firenze un anonimo *Libro [...] della scala del Paradiso* che nel 1491 era già alla sua terza edizione: in esso la Vergine era paragonata a una scala celeste grazie alla quale Dio era sceso sulla terra e i mortali potevano a loro volta ascendere al Cielo. Nel 1495 apparve a Firenze un secondo libro su questo tema, una *Scala della vita spirituale sopra il nome di Maria* in cui le cinque lettere del suo nome venivano paragonate a una scala di cinque gradini, esattamente lo stesso numero del rilievo michelangiolesco. L'autore di questo testo era Domenico Benivieni, un amico di Poliziano.

La morte di Lorenzo il Magnifico nel 1492 significò non

L'opera qui riprodotta è così ricordata da Vasari: «Una Nostra Donna di bassorilievo di mano di Michelagnolo, di marmo, alta poco più d'un braccio, nella quale, sendo giovanetto in questo tempo medesimo, volendo contrafare la maniera di Donatello, si portò sì bene, che par di man sua». Sebbene la ripresa dello "stiacciato" donatellesco sia innegabile, il giudizio di Vasari appare troppo drastico. L'affinità tecnica non comporta necessariamente una condivisione di poetica o di espressione artistica e il confronto tra il bassorilievo michelangiolesco e un'opera come la *Madonna Pazzi* di Donatello dimostra quanto lo spirito di due scene in apparenza analoghe sia in realtà diverso e le personalità dei due artisti ben distinte. Altro elemento di rilievo, nella *Madonna della scala*, è la riflessione consapevole sui modelli antichi, in accordo con quel recupero del mondo classico che appare il dato fondante della cultura rinascimentale e l'elemento caratterizzante del gusto di una società erudita e raffinata. In particolare, sorprende di ritrovare nella muscolatura del Bambino l'eco delle fattezze dell'*Ercole Farnese.*

solo la crisi del precario equilibrio in cui coesistevano i vari stati italiani, ma anche la perdita di un intelligente e generoso mecenate. Non sorprende che il giovane scultore abbia abbandonato il giardino di San Marco per dedicarsi allo studio dell'anatomia grazie al permesso di dissezionare i cadaveri accordatogli dal priore di Santo Spirito.

Nel frattempo la situazione a Firenze si faceva sempre più preoccupante: il 1494 fu l'anno dell'invasione dell'Italia da parte dell'esercito francese guidato dal re Carlo VIII. Piero de' Medici non aveva davvero la personalità e il coraggio per affrontare un simile avversario, e nel clima di incertezza e paura che si andava diffondendo trovavano sempre più consensi le

Qui sopra:
arca di San Domenico, particolare con la statua di *San Procolo* (1494); Bologna, San Domenico.

prediche del frate domenicano Girolamo Savonarola. Date le circostanze fu senz'altro prudente la decisione di Michelangelo di allontanarsi per andare prima a Venezia e poi a Bologna. Qui ebbe la fortuna di essere notato e ospitato nella casa di Gianfrancesco Aldovrandi: grazie a lui Michelangelo, pur non appartenendo a nessuna bottega di scultore e non essendo mai stato iscritto ad alcuna corporazione (un fatto, questo, anomalo fra gli artisti del Quattrocento), riuscì a ottenere un importante incarico: tre statue per l'arca di San Domenico in una delle più importanti chiese della città. Il monumento era stato iniziato da Nicola Pisano e dai suoi aiuti nel XIV secolo; fra il 1469 e il 1473 Niccolò dell'Arca aveva lavorato al pinnacolo e al suo coronamento, lasciandolo però incompiuto. Quindi a Michelangelo toccarono tre figure di piccole dimensioni e da inserire in un contesto ideato da altri, ma malgrado ciò l'*Angelo reggicandelabro* ha una sua notevole monumentalità e imponenza come appare chiaro da un paragone col suo pendant, l'aggraziato *Angelo* di Niccolò dell'Arca. È già evidente qui quella che sarà una delle più apprezzate caratteristiche michelangiolesche, cioè la capacità di rivestire le sue statue di un panneggio che non mascheri ma esalti la forma del corpo sottostante: anche in questo senso un paragone con l'angelo più

Qui sopra:
arca di San Domenico, particolare con la statua di *San Petronio* (1494); Bologna, San Domenico.

Qui sopra:
Francesco del Cossa, *Allegoria del mese di Marzo* (1469-1470); Ferrara, palazzo Schifanoia.

Michelangelo sembra aver tenuto presente questa figura mentre scolpiva *San Procolo*.

A destra:
arca di San Domenico, particolare con la statua di un *Angelo reggicandelabro* (1494); Bologna, San Domenico.

antico risulta illuminante. Il viso, la capigliatura ottenuta grazie al trapano e soprattutto il trattamento delle mani troppo morbide, quasi prive di ossatura, riecheggiano quelli delle figure di Nicola Pisano nella stessa arca, quasi come se in questi dettagli Michelangelo avesse voluto creare una sorta di contraffazione dell'opera di questo maestro. La figura di *San Procolo* è talmente diversa che quasi si fatica a credere che le due sculture siano contemporanee: la statua del santo è tutta pervasa da una tensione interna rivelata dalla fronte aggrottata, da tutto l'atteggiamento e anche dalle mani che rispetto a quelle dell'angelo hanno acquistato una straordinaria forza espressiva. Michelangelo doveva sicuramente conoscere il mese di *Marzo* affrescato da Francesco del Cossa nella palazzina di Schifanoia a Ferrara: la parentela col *San Procolo* è innegabile. Meno originale delle precedenti è invece la terza statua, raffigurante *San Petronio*.

Nell'inverno del 1495 Michelangelo fece ritorno a Firenze dove, dopo la fuga di Piero de' Medici, il potere era passato nelle mani del Gran consiglio mentre Savonarola, che godeva di un sempre più largo seguito, aveva imposto un regime di quasi fanatica austerità. L'atmosfera non era certo propizia per una fioritura artistica, ma lo scultore ricevette comunque un incarico ed eseguì un *San Giovanni Battista* (perduto) per Lo-

renzo di Pierfrancesco de' Medici, discendente da un ramo cadetto della celebre famiglia e noto soprattutto per avere commissionato la *Primavera* a Sandro Botticelli. Poco dopo scolpì un perduto *Cupido dormiente.* La sua somiglianza con opere antiche d'analogo soggetto era tale che Lorenzo di Pierfrancesco gli suggerì di portare la statua a Roma e di simulare un ritrovamento nel corso d'uno scavo: se fosse riuscito a farla passare per un'opera antica avrebbe potuto ottenere un prezzo molto più alto. Le cose andarono proprio così e il *Cupido* venne venduto da Baldassarre del Milanese per duecento scudi al cardinale Raffaele Riario, ma solo trenta di questi toccarono a Michelangelo che, indignato, si recò personalmente a Roma nel 1496 per cercare di chiarire la situazione. In realtà, dato il clima teso di Firenze, un cambiamento d'aria era consigliabile, anche perché Roma poteva vantare numerose e ricche collezioni di statue classiche da studiare e non aveva avuto assolutamente un Rinascimento paragonabile a quello fiorentino: se si considera che all'epoca di papa Alessandro VI Borgia le maggiori imprese artistiche erano affidate al Pinturicchio e ad Andrea Bregno, si comprende come la concorrenza fosse molto meno agguerrita in quello che potenzialmente era un mercato assai ricco e promettente.

Alla corte pontificia il cardinale Riario, per il quale Bramante stava ultimando il palazzo della Cancelleria, era un personaggio assai ricco e influente, proprietario di un'importante raccolta di opere d'arte antica. Malgrado ciò, non si può certo dire che fosse un fine intenditore, dato che quando realizzò che il *Cupido* non era un'opera greca o romana chiese il suo denaro indietro. Volle però conoscere Michelangelo che scolpì per lui il *Bacco* oggi al Bargello; ma anche quest'opera non incontrò il suo favore perché quasi subito fu ceduta a Jacopo Galli, un banchiere il cui nome ricorre più volte nei documenti relativi alla vita di Michelangelo. In un disegno del pittore olandese Maarten van Heemskerck il *Bacco* campeggia come il pezzo di maggior spicco fra le varie anticaglie, spesso in stato frammentario, disseminate nel giardino romano di casa Galli, secondo un uso diffuso nella Roma del Cinquecento. Vasari descrive minuziosamente la figura specificando che nella sinistra tiene un grappolo d'uva e una pelle di tigre, animale che faceva parte dei cortei bacchici che accompagnavano il dio al suo ritorno dalle Indie, insieme ad altri animali esotici. Certo Michelangelo, per ideare una simile immagine, ha tenuto presente diverse opere classiche, sia statue che rilievi: secondo Vasari, egli possedeva una straordinaria memoria visiva e questo sembra confermato dal *Bacco* nel quale egli deve aver rielaborato diversi spunti per creare un'opera in stile antico, ma completamente originale nel suo genere. È sempre Vasari a notare una certa ambiguità in questa statua alla quale egli aveva dato «la sveltezza e la gioventù del maschio e la carnosità e tondezza della femmina». Un altro tratto anomalo è dato dall'apparente stato di ebbrezza del dio: fra le numerose statue antiche di Bacco non ne esiste nessuna che lo ritragga in equilibrio instabile, mentre invece nei rilievi viene a volte raffigurato addirittura sorretto dai personaggi del suo corteo.

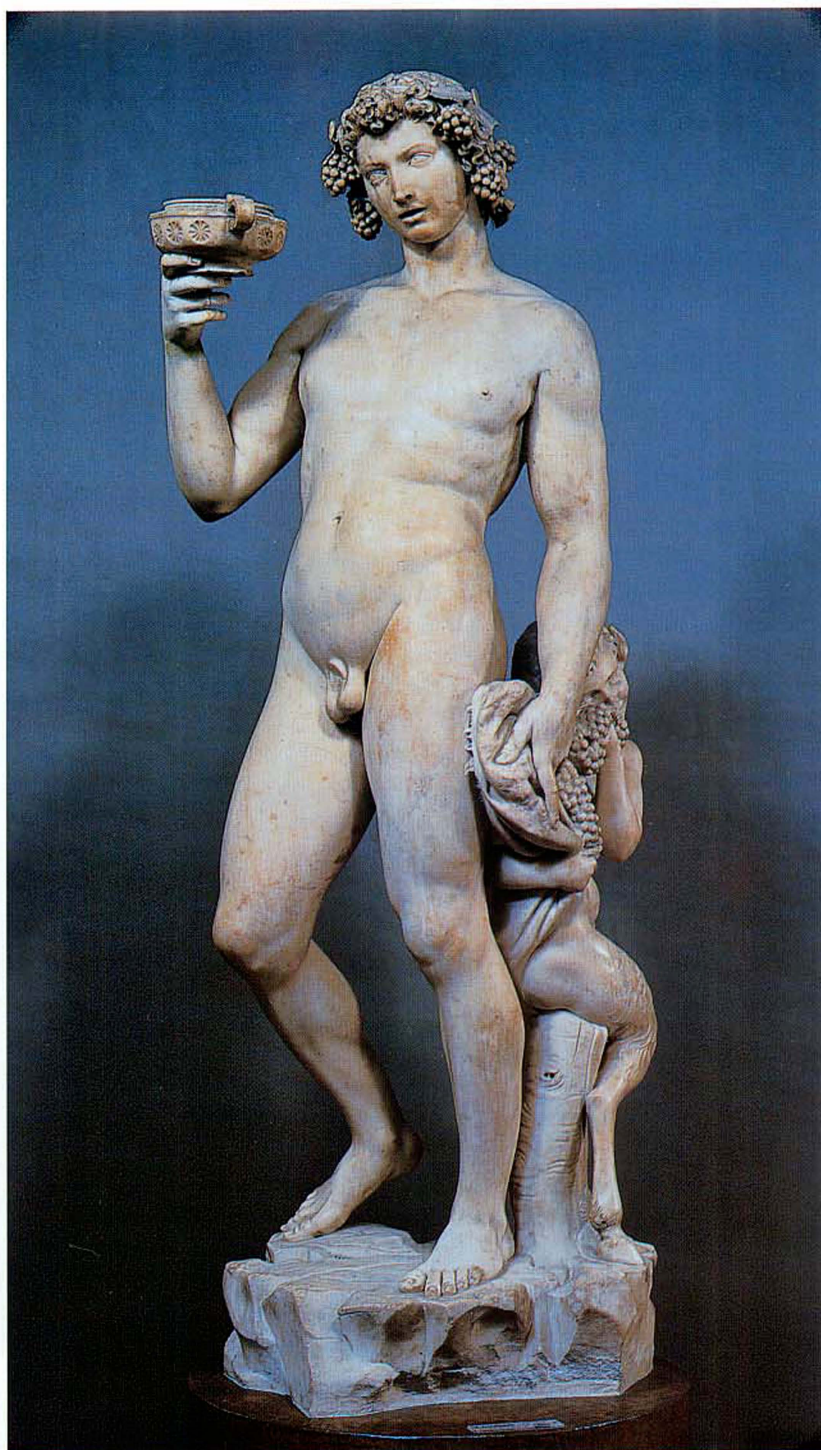
L'espressione del viso (rovinato da due venature del marmo), con la bocca semiaperta e le pupille rivolte verso l'alto, rivela la preferenza per le sculture d'età ellenistica. Fra tutte le

Dall'alto:
Bacco
(1496-1497),
particolare del satiro
e intero visto
di schiena;
Firenze,
Bargello.

A destra:
Bacco
(1496-1497);
Firenze,
Bargello.

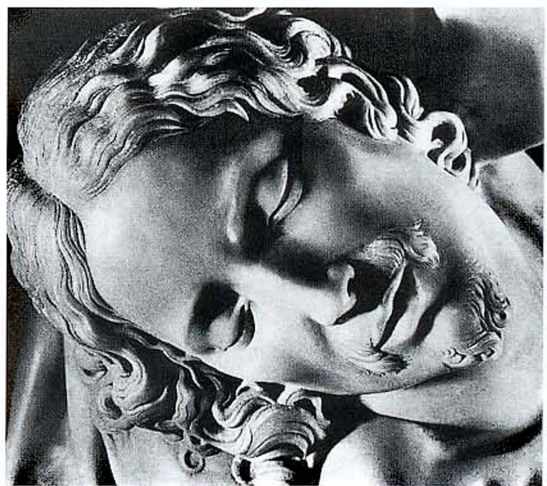
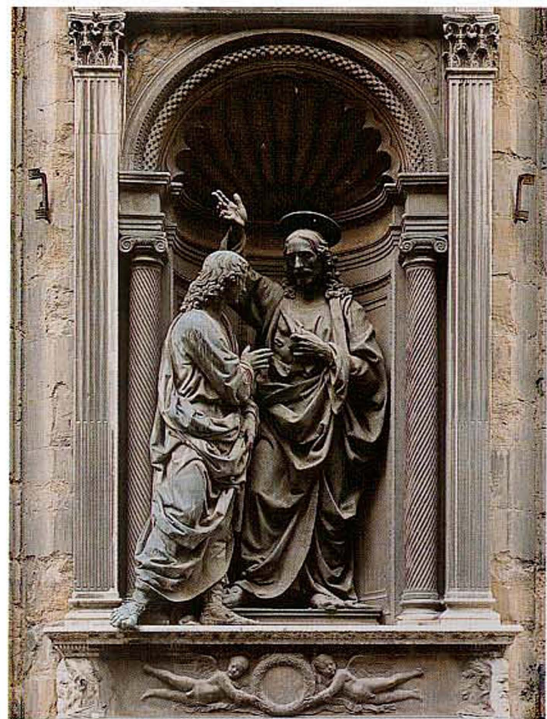
Al centro:
Antinoo come Bacco,
scultura romana
di età imperiale;
Napoli,
Museo archeologico
nazionale.

In basso:
Maarten
van Heemskerck,
Il giardino di casa Galli a Roma
(1532-1535).

Il più vicino referente del *Bacco* michelangiolesco – chiaramente ispirato agli esempi della statuaria classica – sembra essere una scultura antica che nel XVI secolo apparteneva alla collezione romana dei Farnese. In un disegno dei primi anni Trenta del Cinquecento la statua di Michelangelo appare mutila della mano destra, che è aggiunta successiva – insieme alla coppa – di un antico restauratore.

statue classiche che possono aver ispirato Michelangelo il modello più probabile sembra una gigantesca statua-ritratto di Antinoo – il favorito dell'imperatore Adriano – con gli attributi di Bacco, esemplare che nel XVI secolo faceva parte della collezione Farnese e oggi è nel Museo archeologico di Napoli. Manca nell'*Antinoo* il piccolo satiro utilizzato nel *Bacco* michelangiolesco anche come espediente per invitare l'osservatore a girare attorno al gruppo che da qualsiasi angolo di visuale presenta un equilibrio perfetto.

Il cardinal Riario non commissionò a Michelangelo nessun'altra opera, ma grazie a Jacopo Galli egli ottenne il più prestigioso fra gli incarichi di questo periodo: la *Pietà* di San

Pietro in Vaticano che grazie anche alla sua collocazione nella basilica più famosa e frequentata di Roma avrebbe contribuito a diffondere la sua fama. Il contratto fu stipulato nell'agosto del 1498 fra il cardinale Jean Bilhères de Lagraulas, ambasciatore del re di Francia presso papa Alessandro VI, e Michelangelo per il quale fece da garante Jacopo Galli.

Lo splendore e la lucentezza del marmo sono tali che il gruppo sembra quasi di alabastro. In un'incisione dei primi del XVI secolo la *Pietà* compare illustrata dalla didascalia «Ex uno lapide»: l'esser riuscito a ricavare un gruppo simile da un unico blocco era per l'artista motivo di grande vanto. Michelangelo aveva sempre disprezzato quegli scultori che per correggere i loro errori aggiungevano qualche pezzo supplementare come un braccio o una gamba scolpiti a parte secondo una prassi più da «ciabattini» che non da veri artisti.

L'iconografia della Pietà era d'origine nordica ed è probabile che tale soggetto fosse stato richiesto dallo stesso cardinale. La rappresentazione della Pietà come gruppo scultoreo era nata in Germania nel XIV secolo in base a un testo di Simeone Metafraste del X secolo che narrava come la Vergine avesse tenuto il cadavere del Cristo sulle sue ginocchia ricordandosi di quando lo aveva cullato da bambino. L'iconografia si era poi diffusa in Francia e nella seconda metà del Quattrocento era penetrata anche in Italia dove però aveva conosciuto maggior fortuna in ambito pittorico: vanno ricordate la *Pietà* di Ercole de' Roberti al museo di Liverpool, quella del Perugino agli Uffizi, quella di Francesco Botticini al Musée Jacquemart André di Parigi. In tutte queste opere però il volto stravolto dal dolore della Vergine è quello di una donna anziana, mentre ciò non accade nella *Pietà* del Vaticano in cui l'effetto di pathos quasi straziante è ottenuto grazie al gesto di rassegnazione con cui la Madre indica il Figlio; l'espressività della mano ha un impatto superiore a quello di qualsiasi viso segnato dalle lacrime. Michelangelo fu criticato dai suoi contemporanei per aver raffigurato Maria della stessa età del Figlio e si difese rispondendo che le donne caste mantengono un aspetto giovanile, e questo doveva essere particolarmente vero nel caso della Vergine.

Non è possibile ricostruire con certezza l'originaria collocazione del gruppo che nel corso dei secoli fu più volte spostato all'interno della basilica, ma è molto probabile che Michelangelo avesse pensato di sistemarlo su di un basamento in modo tale che il viso della Vergine non apparisse mai in veduta frontale com'è invece abitualmente riprodotto nelle fotografie, ma risultasse seminascosto grazie al movimento con cui si abbassa verso il Cristo. È verosimile che il cardinale avesse pensato di far collocare la *Pietà* sulla sua tomba nella rotonda di Santa Petronilla, una cappella paleocristiana annessa alla distrutta basilica costantiniana.

Qualsiasi Pietà poneva al suo autore uno spinoso problema e cioè come risolvere il contrasto fra le relativamente piccole dimensioni del corpo della Vergine e l'ingombrante cadavere del Cristo che risultava sproporzionato. Michelangelo ha aggirato l'ostacolo grazie al panneggio che costituisce un unicum in tutta la sua carriera e che sul busto della Vergine ha un andamento franto e spezzato, tale da ricordare analoghe soluzioni della pittura ferrarese del Quattrocento, ma dalla vita in giù acquista una tale massa e densità di pieghe da sembrare baroc-

Nella pagina a fianco, in alto:
Raffaello,
Trasporto di Cristo al sepolcro (Deposizione Baglioni)
(1507-1509),
particolare;
Roma,
Galleria Borghese.

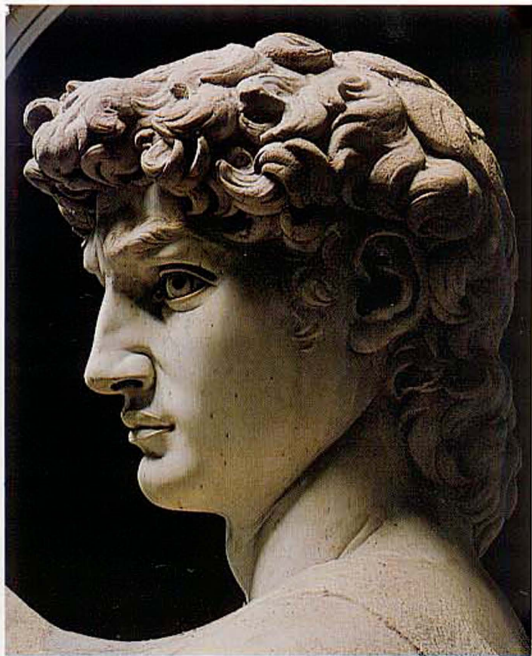
Nella pagina a fianco, al centro:
Andrea del Verrocchio,
Incredulità di san Tommaso
(1466-1483);
Firenze,
Orsanmichele.

Nella pagina a fianco, in basso e qui a destra:
Pietà
(1498-1499),
particolare col volto del Cristo e intero;
Città del Vaticano,
San Pietro.

La *Pietà* è l'unica opera firmata di Michelangelo che scrisse il suo nome sulla fascia che attraversa diagonalmente il busto della Vergine. Il nudo del Cristo costituisce un pezzo di bravura tecnica e di resa drammatica tale da costituire già per gli artisti contemporanei un modello a cui guardare, come risulta evidente nella *Deposizione Baglioni* di Raffaello. Per il volto del Cristo Michelangelo sembra essersi ispirato ai lineamenti del Redentore scolpito da Andrea del Verrocchio in un gruppo scultoreo eseguito per la chiesa di Orsanmichele a Firenze.

co. Secondo Vasari, Michelangelo si decise a firmare la scultura (un fatto, questo, che non si ripeterà mai più) perché aveva udito i discorsi di un gruppo di lombardi a Roma che l'avevano scambiata per un'opera di Cristoforo Solari. Il trattamento del nudo raggiunge livelli virtuosistici tali da preannunciare Bernini in particolari quali il braccio abbandonato con le vene in rilievo, un dettaglio senza il quale sarebbe inoltre impensabile il Cristo della *Deposizione Baglioni* di Raffaello.

L'unico modo per ammirare il viso del Cristo è ricorrere a vecchie foto: la *Pietà* è uno di quei capolavori troppo famosi e rimasti vittime della propria celebrità. Certo Michelangelo non aveva previsto per il volto del Cristo una veduta ravvicinata dalla quale risulta assai evidente la somiglianza con il Cristo di Andrea del Verrocchio nel gruppo con l'*Incredulità di san Tommaso* nella chiesa fiorentina di Orsanmichele.

La statua della libertà

NELL'ANNO 1501 Michelangelo fece ritorno a Firenze dove, grazie all'avvento del gonfaloniere Piero Soderini, si stava preparando una nuova, sia pur breve rinascita intellettuale e artistica. Probabilmente, sulla via del ritorno si fermò a Siena: qui il cardinale Francesco Piccolomini, che nel 1503 sarebbe stato eletto papa per morire poi dopo soli dieci giorni, gli richiese quindici statue per il suo monumento funerario la cui struttura architettonica era stata terminata da Andrea Bregno nel duomo di quella città. Già l'idea di dover terminare un monumento iniziato da altri non doveva entusiasmarlo, e poi le ridotte dimensioni delle statue si coniugavano male con la grandiosità michelangiolesca: non c'è quindi da meravigliarsi se egli poi realizzò solo quattro figure delle quindici pattuite. Il *San Paolo* si tormenta le vesti e si ritrae su se stesso con un'inquietudine che richiama da un lato il *San Procolo*, dall'altro i profeti scolpiti da Jacopo della Quercia per il fonte battesimale del duomo di Siena. Molto più pacato è il *San Pietro* che tanto nel viso sereno quanto nelle pieghe composte del panneggio appare assai più vicino ai *Santi quattro coronati* di Nanni di Banco della chiesa di Orsanmichele a Firenze.

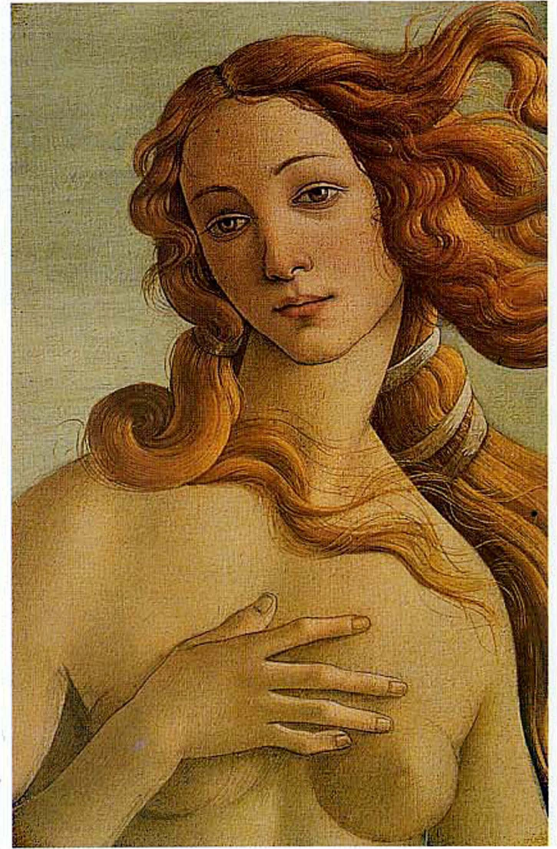
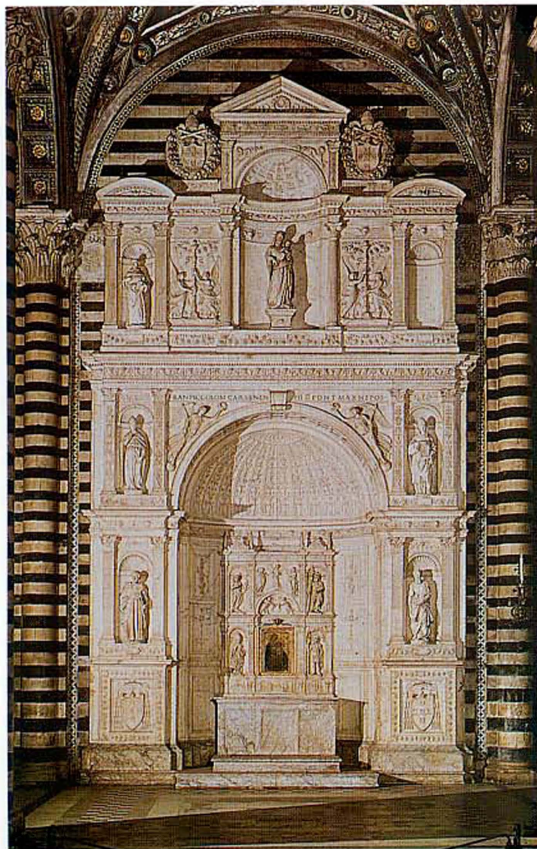
All'altare Piccolomini è stata ricollegata la *Madonna col Bambino* di Bruges: si è infatti ipotizzato che il gruppo fosse stato ideato per la nicchia centrale in alto, ma le misure non coincidono e inoltre lo stile sembra corrispondere a un momento completamente diverso. Il viso della Vergine richiama da vicino quello della *Venere* dipinta da Sandro Botticelli per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Non è semplice, a prima vista, rintracciare la somiglianza, probabilmente per via del fatto che risulta difficile ricollegare il quieto ovale della Vergine a un modello così profano come la *Venere* botticelliana: l'acconciatura quasi monacale e il contesto religioso in cui è inserita contribuiscono a far perdere le tracce del modello michelangiolesco. Il gesto con cui il Bambino si aggrappa al ginocchio della Madre e quello con cui Maria lo sorregge mentre sta scendendo dal basamento esprimono come meglio non si po-

Qui sopra e nella pagina a fianco: *David* (1501-1504), particolari coi profili destro e sinistro; Firenze, galleria dell'Accademia.

A sinistra, dall'alto: altare Piccolomini, particolare col *San Pietro* (1503-1504); Siena, duomo.

Andrea Bregno, altare Piccolomini (1483-1485); Siena, duomo.

A destra, dall'alto: altare Piccolomini, particolare col *San Paolo* (1503-1504); Siena, duomo.

Sandro Botticelli, *Nascita di Venere* (1482 circa), particolare; Firenze, Uffizi.

Madonna col Bambino (1503-1504); Bruges, Notre-Dame.

La *Madonna* fu scolpita per la cappella della famiglia Mouscron (alla quale fu venduta per quattromila fiorini) nella cattedrale di Bruges, città delle Fiandre che da tempo intratteneva rapporti commerciali con la Toscana. Il volto della Vergine trova un riferimento in quello della *Venere* dipinta da Botticelli circa vent'anni prima. L'opera di Michelangelo non ha avuto invece un'influenza diretta sulle realizzazioni fiorentine del tempo (tranne forse su Raffaello che potrebbe dunque averla vista prima della spedizione), essendo stata tenuta gelosamente nascosta dall'autore e inviata al più presto in Fiandra.

trebbe l'affetto di lei e il bisogno di protezione di lui. È veramente un peccato che un'opera simile non sia stata più conosciuta dai fiorentini: in una lettera al padre del 1506 Michelangelo raccomanda di non mostrarla a nessuno e in effetti Vasari e Condivi ne parlano in termini talmente vaghi e imprecisi da lasciar intendere di non averla mai vista. Tuttavia la *Madonna del cardellino* dipinta da Raffaello nel 1507 presenta alcune soluzioni formali che sembrano alludere a una conoscenza diretta. Forse Raffaello riuscì a vederla prima che fosse inviata nelle Fiandre: in una lettera del 1506 Giovanni Balducci informa Michelangelo sulla possibilità di spedirla dal porto di Livorno a quello di Bruges. Il gruppo era stato ordinato da due mercanti fiamminghi, Giovanni e Alessandro Mouscron, per la loro cappella nella chiesa di Notre-Dame di Bruges. Fra le Fiandre e Firenze vi erano assidui rapporti commerciali per quanto riguarda i tessuti e quello del gruppo michelangiolesco non fu l'unico caso di scambio culturale.

Cronologicamente vicini sembrano i due tondi eseguiti rispettivamente per Bartolomeo Pitti e Taddeo Taddei nei quali Michelangelo si trovò ad affrontare un problema formale caratteristico dell'arte toscana, cioè l'inserimento di più figure all'interno di una cornice circolare: sicuramente egli avrà conosciuto la *Madonna col Bambino* di Luca Signorelli e la *Madonna del Magnificat* del Botticelli che rappresentavano le soluzioni più avanzate in questo campo. A Firenze erano molto diffuse le rappresentazioni della Madonna col Bambino e il san Giovannino (il santo protettore della città) con in mano un cardellino, simbolo dell'anima umana; del tutto nuova in scultura era la resa del movimento: nel *Tondo Taddei* l'atteggiamento del piccolo Gesù esprime tutta la sua paura di fronte al gesto con cui san Giovannino gli presenta l'animale (non è possibile riuscire a capire se si tratti o meno di un cardellino). I due tondi non solo non hanno ricevuto una cornice, ma sono anche un caso evidente di non finito. La maggior parte delle opere michelangiolesche sono rimaste incompiute e, fermo restando che i fattori che possono aver spinto il loro autore a lasciarle così possono essere stati numerosi, c'era sicuramente anche un certo compiacimento nel poter sperimentare soluzioni diverse da quelle tentate in passato. Nel caso del *Tondo Taddei* la cura con cui sono rifiniti la Vergine e il Bambino contrasta con l'effetto scabro del fondo che crea un'atmosfera di pittorica indeterminatezza, quasi un equivalente in scultura del non finito leonardesco.

L'altro tondo (Firenze, museo del Bargello) fu eseguito

Qui sotto:
Tondo Taddei
(1503 circa);
Londra,
Royal Academy.

Qui sopra:
Luca Signorelli,
Madonna col Bambino
(1490-1495);
Firenze,
Uffizi.

A sinistra:
Luca della Robbia,
cantoria
(1432-1435),
particolare;
Firenze,
museo dell'Opera
del duomo.

Tondo Pitti (1503 circa); Firenze, Bargello.

per Bartolomeo Pitti, membro di una delle più nobili e antiche famiglie fiorentine. La Vergine si staglia sul fondo con maggiore monumentalità della Madonna del *Tondo Taddei*, tanto che la testa emerge al disopra della cornice appena sbozzata. La naturalezza con cui è stata collocata sul suo cubico sedile fa dimenticare il fatto che i piedi sono stati tagliati per farla rientrare nel campo circolare. Il cherubino sulla benda che copre la fronte della Vergine rappresenta un unicum fra le acconciature mariane dell'epoca, mentre la posa del piccolo Gesù è stata paragonata a quella di un genio funerario antico. In questo caso il non finito dello sfondo è servito a Michelangelo per mascherare un suo pentimento: in un primo momento aveva pen-

La figura del san Giovannino che compare alle spalle della Vergine ricorda i putti della cantoria di Luca della Robbia. L'impostazione del gruppo è debitrice di alcuni tondi pittorici come quello del Signorelli oggi agli Uffizi.

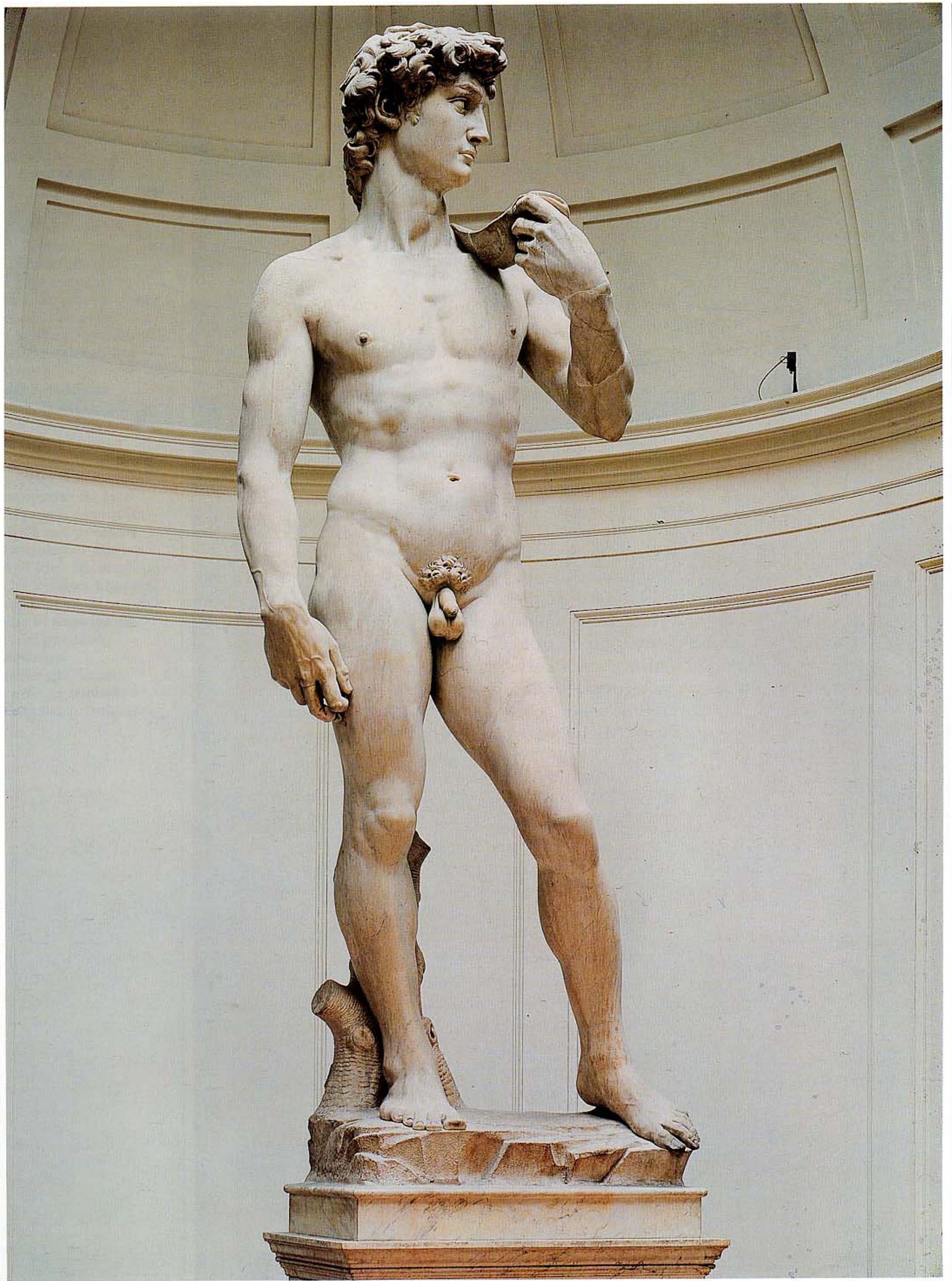
sato di raffigurare il viso di Gesù di tre quarti, mentre poi ha deciso di ruotarlo in modo tale da farlo apparire quasi di profilo. La testa del san Giovannino, seminascosta dalla spalla della Vergine, a bassissimo rilievo e con i capelli al vento, ricorda molto i putti della cantoria di Luca della Robbia per il duomo fiorentino. Guardando l'insieme torna in mente un'osservazione di Delacroix: di fronte al non finito michelangiolesco si ha la sensazione che il contrasto con le parti incompiute sia voluto per mettere maggiormente in risalto la bellezza e l'importanza delle parti completate.

Appena tornato a Firenze – nel 1501, come si è già detto – Michelangelo fu incaricato di scolpire il *David* che per le dimensioni colossali e l'impegno che comportava rappresentava un'occasione unica e particolarmente congeniale al suo temperamento. Molti anni prima era stato scavato un blocco di marmo di eccezionali dimensioni la cui scultura era stata affidata ad Agostino di Duccio nel 1464: non si sa per quale motivo il contratto venne annullato e nel 1475 passò ad Antonio Rossellino. Anche in questo caso l'impresa non andò a buon fine e a quel punto era diventato tecnicamente molto difficile riuscire a lavorare un blocco di marmo di dimensioni gigantesche già sbozzato. In origine la commissione era stata approvata dall'Opera del duomo e il *David* avrebbe dovuto essere sistemato su uno dei contrafforti della cattedrale, ma quando nel 1504 fu terminato, davanti all'eccezionale qualità del capolavoro si accese un dibattito sulla sua collocazione al quale furono chiamate a partecipare tutte le maggiori personalità dell'epoca in campo artistico e intellettuale, da Giuliano da Sangallo a Leonardo da Vinci. Il luogo più indicato venne subito individuato in piazza della Signoria: rimaneva da stabilire se fosse meglio collocarlo nella Loggia dei lanzi, dove sarebbe stato al riparo dalle intemperie ma in condizioni di visibilità non ideali, oppure davanti a Palazzo vecchio al posto della *Giuditta* di Donatello, spostando questa all'interno del cortile sia perché una donna che uccide un uomo era di per sé un soggetto disdicevole, sia perché si riteneva che portasse sfortuna in quanto la sua collocazione era avvenuta in condizioni astrologiche non favorevoli, dopodiché le cose erano andate di male in peggio per Firenze che aveva perduto Pisa. Fu da questo momento in poi che il *David* cominciò a essere considerato un simbolo delle lotta contro la tirannia e quindi a venire identificato con le virtù repubblicane.

Michelangelo ha colto il personaggio nel momento che precede la lotta con Golia (evitando quindi il particolare macabro della testa decapitata del gigante), mentre il giovane si volge di scatto verso sinistra (nell'iconografia medievale i pericoli venivano generalmente da sinistra e nella lingua italiana il termine sinistro mantiene un significato negativo): la fronte aggrottata, l'espressione preoccupata degli occhi e la mano destra esprimono tutta la sua tensione. Secondo il testo biblico David, al momento dello scontro, era abbigliato con una veste leggera, ma Michelangelo ha preferito raffigurarlo nudo eliminando anche quegli accessori come i calzari e le armi, presenti invece nel *David* di Donatello.

È impressionante il numero di parti anatomiche che Michelangelo ha dimostrato di conoscere nelle sue statue: gli errori anatomici sono rarissimi, ma uno di questi riguarda per

Sopra e sotto: Donatello, *David* (1452-1453); Firenze, Bargello.

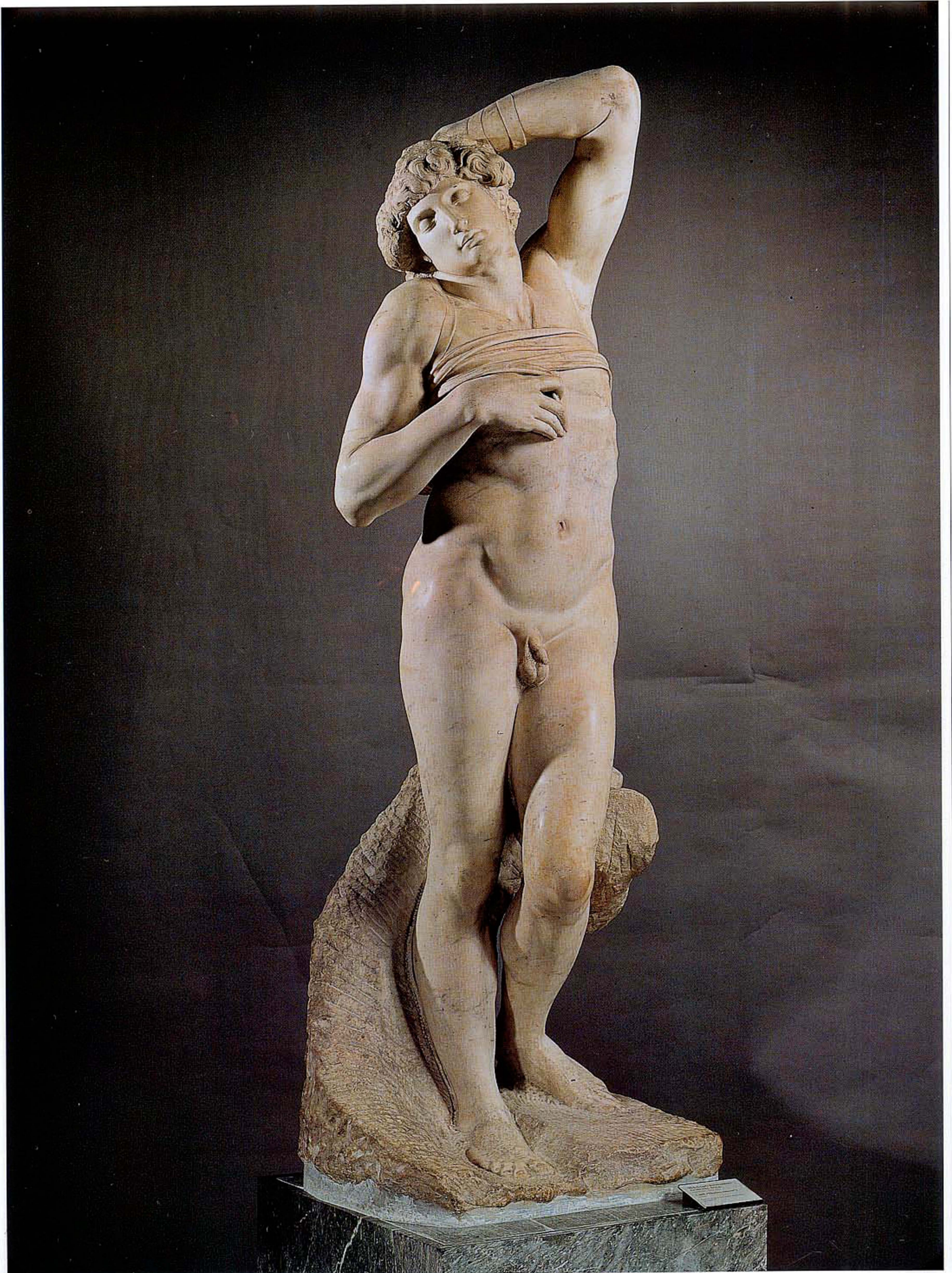
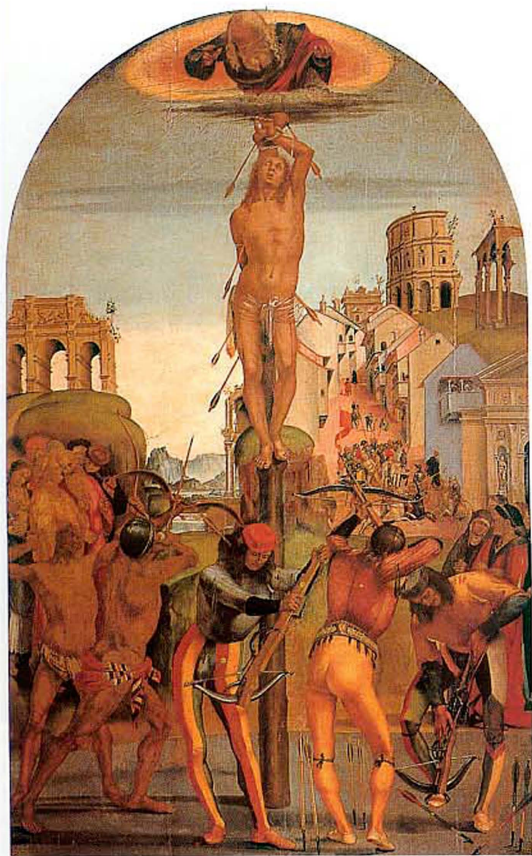
Nella pagina a fianco: *David* (1501-1504); Firenze, galleria dell'Accademia.

l'appunto il polso del *David* al quale egli ha aggiunto un muscolo inesistente per ottenere un effetto di maggiore imponenza. La fascia che gli attraversa la schiena presenta una piega poi corretta, un pentimento che non nuoce allo splendore dell'insieme ed è difficilmente percepibile nelle foto che per le opere di Michelangelo prevedono delle vedute canoniche molto attente a nascondere le eventuali imperfezioni. Il profilo di sinistra sembra non appartenere allo stesso viso che appare nella veduta frontale e la cui accentuata espressività dimostra l'ispirazione da prototipi ellenistici. Tuttavia, se si considera che una statua di dimensioni così gigantesche non era mai stata scolpita dall'antichità, si comprende meglio quanto grande sia stata l'impresa, anche perché condurre a termine un'opera che risultasse perfetta sotto tutti gli angoli di visuale era veramente difficilissimo. Per rendersene conto basta osservare quanto perde, visto di lato, il *David* di Donatello, assolutamente perfetto nella veduta frontale.

Colpisce anche, nel *David* di Michelangelo, l'aspetto estremamente profano: non è un caso se un paio d'anni fa, quando fu temporaneamente esposta una sua copia in Israele, un gruppo di ebrei ortodossi ne chiese la rimozione perché non suggerisce affatto l'idea di un eroe biblico, ma piuttosto di un dio greco. Anche se questo paragone è senz'altro il più pertinente, sembra però impossibile riuscire a rintracciare un modello preciso per il *David* fra le sculture classiche.

Dai documenti risulta che la statua in origine doveva avere una ghirlanda di foglie dorate sui capelli, una cintura anch'essa dorata, e dorato doveva essere anche il tronco dietro la gamba destra. Queste note di policromia non erano infrequenti nella scultura toscana dell'epoca (anche la *Giuditta* di Donatello aveva ricevuto delle dorature), ma contrastano notevolmente con l'immagine eburnea tradizionale del *David.*

Nel 1503 Michelangelo si impegnò a eseguire una serie di dodici apostoli per l'Opera del duomo fiorentino: tuttavia il contratto venne sciolto un paio di anni dopo a causa dei sopravvenuti impegni dell'artista e il *San Matteo* fu l'unica statua che egli realizzò, lasciandola peraltro in uno stato di incompiutezza che nulla toglie alla sua espressività e alla sua perfezione. Infatti l'accentuata contrapposizione fra ginocchio sinistro e spalla destra, la torsione della testa sembrano movimenti naturali dell'apostolo per emergere con sforzo dal grezzo blocco di marmo nel quale è prigioniero e grazie a questa sensazione l'opera acquista una sua completezza formale. Inoltre offre un'idea abbastanza precisa del metodo di lavoro usato da Michelangelo: Vasari e Condivi riferiscono che egli usava preparare un disegno per una faccia del blocco di marmo, e poi attaccava lavorando esclusivamente da quel lato in modo tale che la figura affiorasse lentamente alla superficie come se emergesse da una vasca piena d'acqua. Va ricordato che nel 1506, mentre Michelangelo si trovava a Roma, nel corso di uno scavo era stato ritrovato il gruppo del *Laocoonte,* un originale ellenistico citato da Plinio: Giuliano da Sangallo, presente al momento del ritrovamento, lo aveva fatto convocare d'urgenza perché potesse ammirare lo straordinario livello qualitativo del pezzo. Nell'atteggiamento del sacerdote troiano che cerca di difendersi dai serpenti c'è qualcosa che ricorda la lotta del *San Matteo* imprigionato nel blocco marmoreo.

San Matteo
(1503-1504);
Firenze,
galleria
dell'Accademia.

Unica statua eseguita di un gruppo di dodici commissionato allo scultore dall'Arte della lana per il duomo di Firenze, il *San Matteo* è tra i capolavori che, insieme a opere come i *Prigioni* e la *Pietà Rondanini*, hanno alimentato il mito del cosiddetto non finito michelangiolesco: la figura rimase allo stato di abbozzo perché il suo autore era preso da altri impegni, ma molta della sua potenza fascinatrice deriva dall'idea di un corpo che sembra liberarsi dal blocco di marmo che lo imprigiona e dal graduale definirsi delle sue forme come se uscissero dal caos primigenio.

Capolavori in sagrestia

NEL 1503 VENNE eletto papa Giulio II della Rovere, che aveva in comune con il suo predecessore la volontà di potenza e l'aspirazione a consolidare il potere temporale, ma come mecenate aveva ben altre aperture.

Probabilmente su consiglio di Giuliano da Sangallo che si era trasferito a Roma per lavorare per lui, il papa nel 1505 convocò Michelangelo e lo incaricò di realizzare il suo monumento funebre, inizialmente previsto per il coro della basilica di San Pietro in Vaticano. Subito dopo lo scultore si trasferì a Carrara per la scelta dei marmi. Dato che non ci è pervenuto un contratto relativo a questo primo progetto, la ricostruzione può essere effettuata solo sulla base dei disegni e delle descrizioni del Vasari e del Condivi scritte circa mezzo secolo dopo, e che lasciano comunque aperti numerosi interrogativi. La tomba doveva presentarsi come un vero e proprio mausoleo antico, libero sui quattro lati, mentre gli altri monumenti papali erano generalmente addossati al muro. Infine l'insieme era coronato dal sarcofago del papa affiancato da due statue che secondo il Vasari rappresentavano la Terra piangente per la dipartita di Giulio II e il Cielo sorridente per l'arrivo dell'anima del papa. Secondo una lettura in chiave neoplatonica proposta per questo progetto, le due statue erano lì collocate per accogliere degnamente il ritorno dell'anima nel regno dei cieli: tuttavia se Michelangelo avesse voluto essere coerente con il neoplatonismo non avrebbe dovuto collocare sullo stesso piano il Cielo e la Terra.

Nel frattempo, dopo i primi entusiasmi gli interessi di Giulio II avevano subito una deviazione verso un altro progetto, quello di Donato Bramante per la ricostruzione della basilica di San Pietro: dati i costi elevatissimi, la tomba papale doveva passare in secondo piano. Più volte Giulio II si rifiutò di ricevere Michelangelo che era venuto a chiedergli i soldi necessari per proseguire i lavori: alla fine venne messo alla porta e scappò nottetempo per rifugiarsi a Firenze. Furono necessari tre brevi papali e le insistenze dello stesso Soderini per convincerlo dell'opportunità di una riconciliazione; finalmente nel

Nella pagina a fianco: *Prigione detto Schiavo morente* (1513); Parigi, Louvre.

L'iconografia del san Sebastiano martire ha influenzato lo *Schiavo* michelangiolesco.

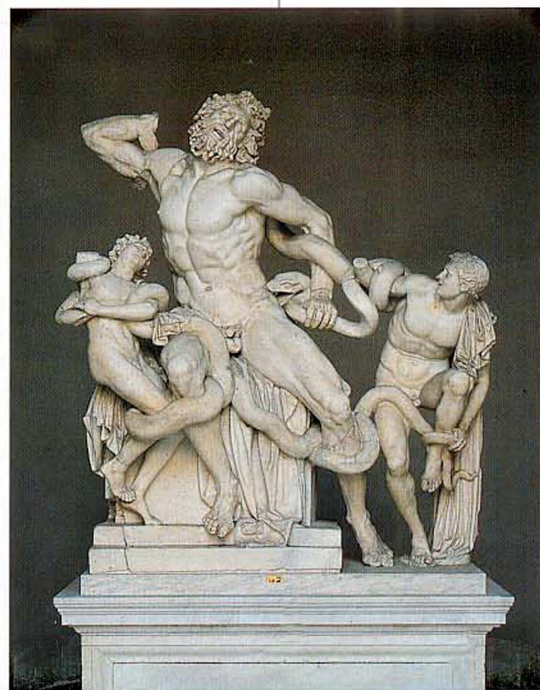
Qui sopra: Luca Signorelli, *Martirio di san Sebastiano* (1498); Città di Castello (Perugia), Pinacoteca comunale.

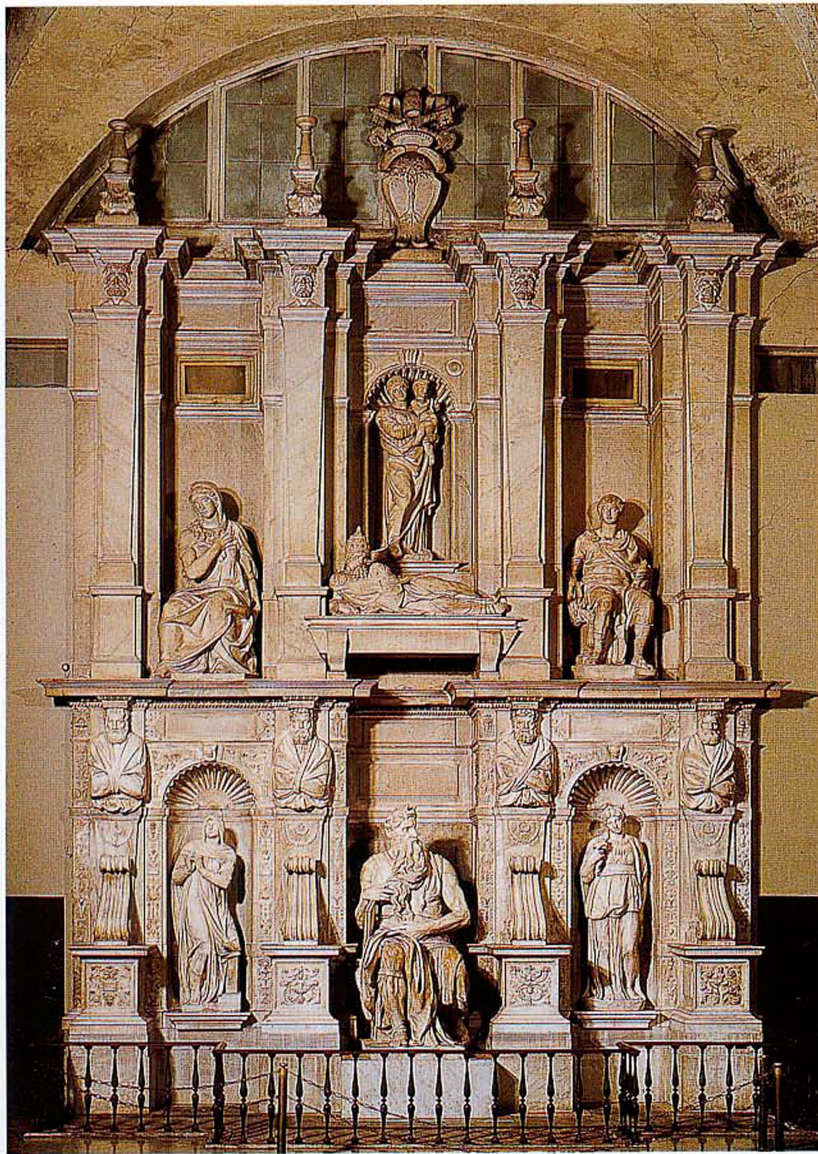
1506 Michelangelo si mise in viaggio verso Bologna dove si era insediato Giulio II dopo avere cacciato Giovanni Bentivoglio, signore di quella città. Per commemorare questa vittoria il papa incaricò Michelangelo di eseguire un suo ritratto sotto forma di statua colossale in bronzo che venne poi distrutta e fusa di lì a poco, quando i seguaci del Bentivoglio recuperarono la città.

Tornato a Roma, gli fu affidato l'immane e poco gradito incarico di affrescare la volta della Sistina (1508-1512) mentre il monumento della Rovere veniva ancora una volta accantonato. Nel 1513, dopo la morte di Giulio II, verrà steso un nuovo contratto con gli eredi del pontefice: inizia così un processo di progressiva riduzione dell'importanza del monumento destinato a proseguire con gli anni, parallelamente alle declinanti fortune della famiglia della Rovere: dall'originario progetto di un mausoleo si passa a una tomba addossata alla parete, che avrebbe dovuto essere ultimata entro sette anni, ma già nel 1516 si renderà necessario stendere un nuovo contratto perché questo termine non poteva essere rispettato. Risalgono al progetto del 1513 i due *Schiavi* prigionieri passati poi in Francia e oggi al Louvre, e il *Mosè* che troneggia al centro della versione definitiva del monumento di Giulio II in San Pietro in Vincoli a Roma. Lo *Schiavo* più giovane è generalmente noto come lo *Schiavo morente*, ma a parte il fatto che questa definizione non risale certamente al suo autore, la sua posa estremamente sensuale e l'espressione del viso non sono certamente quelle di un moribondo. Le bende intorno al torace e ai polsi vengono in genere interpretate come catene, ma in realtà non impediscono in alcun modo i movimenti; la presenza della scimmia dietro alle sue gambe ha fatto pensare che questo animale potesse essere interpretato come allegoria della pittura perché quest'arte era considerata l'imitatrice, ovvero la scimmia della natura. Aldilà delle varie interpretazioni, questo *Schiavo* è uno dei più compiuti omaggi di Michelangelo alla bellezza maschile. La posizione del braccio alzato richiama l'iconografia di san Sebastiano al momento del martirio.

Sia questo *Schiavo* che il suo pendant, noto come lo *Schiavo ribelle*, erano previsti per una veduta dal basso e frontale, ma la veduta di lato di questa seconda scultura mette in risalto la sua somiglianza col *Laocoonte* insieme a un difetto nel modellato della spalla che certamente nella collocazione originaria non sarebbe stata visibile.

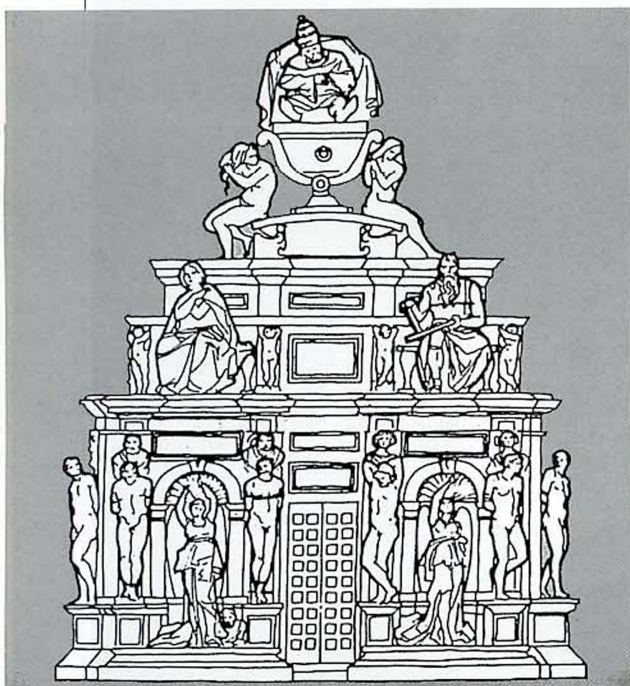
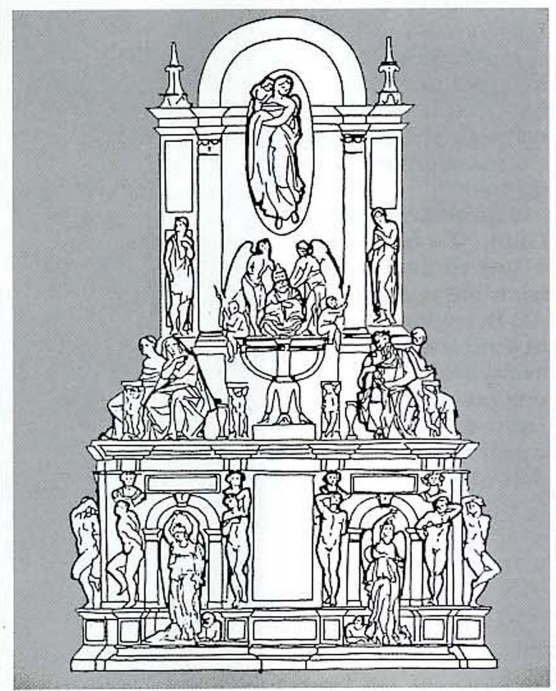
L'imponente *Mosè* rappresenta quasi una versione in pietra di uno dei *Profeti* affrescati nella volta della Sistina. Seguendo un'antica consuetudine, Michelangelo l'ha ritratto con le corna dovute a un errore tramandatosi nella traduzione del testo biblico: secondo la versione originale infatti, Mosè, dopo avere ricevuto le tavole della Legge, scese dal monte col capo circonfuso di luce. Nella veduta frontale del viso appaiono leggermente storte e anche l'espressione perde qualcosa della sua "terribilità", ma se ci si sposta di lato questi difetti si correggono e anzi è possibile vedere entrambe le corna, cosa che non si verificherebbe se fossero state perfettamente allineate. Il carattere del *Mosè* è reso in maniera così impressionante e ha un valore così universale che, secondo Vasari, frotte di ebrei romani si recavano ad ammirarlo malgrado fosse in una chiesa cattolica. Il virtuosismo estremo delle ciocche rende la barba un vero pezzo di bravura. Fra le statue del passato che possono aver

Laocoonte
(II-I secolo a. C.);
Città del Vaticano,
Musei vaticani.

Prigione detto Schiavo ribelle (1513); Parigi, Louvre.

Insieme allo *Schiavo morente*, la statua era stata concepita per la tomba di Giulio II, dove avrebbe dovuto occupare un posto nel registro inferiore del monumento. Modellato, come il suo pendant, sulle sculture classiche, lo *Schiavo ribelle* evoca in particolare, se visto di profilo, una delle più celebri statue dell'antichità, il *Laocoonte*. La somiglianza appare tanto più significativa se si pensa che Michelangelo aveva assistito di persona, insieme a Giuliano da Sangallo, al ritrovamento del gruppo col sacerdote troiano e i suoi figli che si dibattono avvolti nelle spire dei serpenti, avvenuto a Roma nel 1506 durante uno scavo alla Domus aurea. L'evento aveva rivestito la massima importanza nel clima culturale della Roma rinascimentale e l'opera – acquistata da papa Giulio II e trasportata in una sorta di corteo trionfale al giardino del Belvedere, in Vaticano – aveva avuto una grandissima risonanza tra gli artisti dell'epoca.

A sinistra:
tomba di Giulio II (completata nel 1547); Roma, San Pietro in Vincoli.

Qui sotto:
Donatello, *San Giovanni evangelista* (1414); Firenze, museo dell'Opera del duomo.

Nella pagina a fianco:
tomba di Giulio II, particolare con la statua di *Mosè* (1513); Roma, San Pietro in Vincoli.

Tra i modelli della statua divenuta il cardine del mausoleo di Giulio II nella sua versione definitiva, è il *San Giovanni* eseguito da Donatello.

A sinistra e a destra:
ricostruzioni secondo Charles de Tolnay, rispettivamente del primo (1505) e del secondo (1513) progetto per la tomba di Giulio II.

ispirato Michelangelo c'è certamente il *San Giovanni evangelista* che Donatello aveva scolpito nel 1414, anche se il *Mosè* sembra animato da una scintilla vitale che lo rende una presenza molto più viva e inquietante.

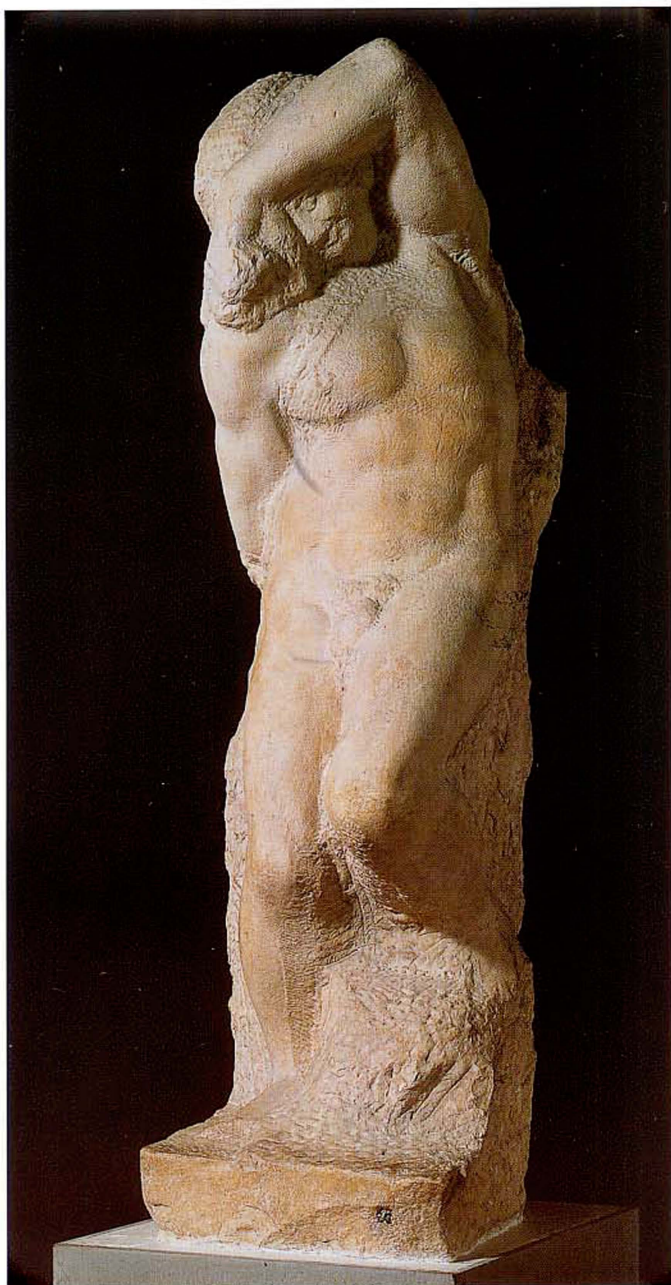
Nel 1513 fu eletto papa Leone X, figlio di Lorenzo de' Medici, ma Michelangelo dovette attendere qualche tempo prima di attrarre l'attenzione del nuovo vicario di Cristo. Risale agli anni del suo pontificato il *Cristo portacroce* per la chiesa romana di Santa Maria sopra Minerva, che è poi la seconda versione della stessa statua, eseguita dopo che il primo blocco di marmo era stato abbandonato perché era emersa una venatura: i committenti erano alcuni nobili romani fra cui Metello Vari. Nel frattempo però Michelangelo era riuscito a ottenere un incarico assai più impegnativo dal papa: il completamento della facciata della chiesa fiorentina di San Lorenzo. Fu un incarico sfortunato che non andò a buon fine: la facciata non fu mai compiuta e tale resta ancora oggi. A Firenze Michelangelo si fece inviare da Roma un nuovo blocco di marmo per il *Cristo* e, dopo una prima lavorazione piuttosto sommaria, lo rispedì indietro perché fosse ultimato dai suoi aiutanti. Il primo di questi, Pietro Urbano, si rivelò così maldestro da dover essere urgentemente sostituito da Federico Frizzi. Nonostante ciò, lo stesso Michelangelo non rimase completamente soddisfatto del risultato, tanto che propose a Metello Vari di scolpire una nuova versione, ma questi rifiutò. Il *Cristo* avrebbe dovuto essere collocato all'interno di un tabernacolo e in effetti questa statua risulta pienamente apprezzabile solo in vecchie foto che la ritraggono in veduta frontale e nella sua totale nudità. Sebbene tenga in mano, oltre alla croce di dimensioni curiosamente sproporzionate, altri simboli della Passione quali la spugna imbevuta d'aceto e la canna, differisce radicalmente dall'iconografia tradizionale non tanto per l'espressione serena del volto quanto per la sua totale nudità che gli conferisce un carattere da statua pagana. Benché il panneggio dorato intorno ai fianchi lo abbia veramente sfigurato, tuttavia in questo caso i motivi di un simile atto censorio possono apparire comprensibili anche se non giustificabili.

All'inizio del 1519 Michelangelo iniziò a scolpire quattro *Prigioni* per una nuova e ridotta versione del monumento funebre della Rovere come era prevista dal contratto del 1516, cioè con ventidue figure anziché quaranta. Tuttavia, a causa della mole di impegni di questi anni, non solamente i *Prigioni* risultano abbozzati in maniera assai più sommaria dei due *Schiavi* del Louvre, ma appare anche evidente che l'esecuzione deve essere stata almeno in parte opera di aiuti. Le travagliate vicende del monumento di Giulio II non devono avere stimolato Michelangelo a ultimarli e d'altra parte egli aveva sempre preferito iniziare qualche opera nuova piuttosto che applicarsi a rifinire quelle incompiute. Lo *Schiavo che si sveglia* (1520-1523), assai simile al *San Matteo*, ha le gambe incrociate in una posizione più adatta a una figura sdraiata che a una in piedi e sembra anticipare la statua del *Crepuscolo* nelle Tombe medicee. Una figura assai simile compare in uno dei rilievi di Antonio Federighi per il fonte battesimale del duomo di Siena. I quattro *Prigioni* sono di dimensioni maggiori degli *Schiavi* del Louvre e due di essi, l'*Atlante* e il *Prigione detto il Barbuto*, hanno un atteggiamento simile a quello di veri e propri telamoni e appaiono in connessione molto più

Qui sopra:
Cristo portacroce
(1518-1520);
Roma,
Santa Maria
sopra Minerva.

Qui sotto:
Antonio Federighi,
rilievi del fonte
battesimale nel duomo
di Siena (1460 circa),
particolare.

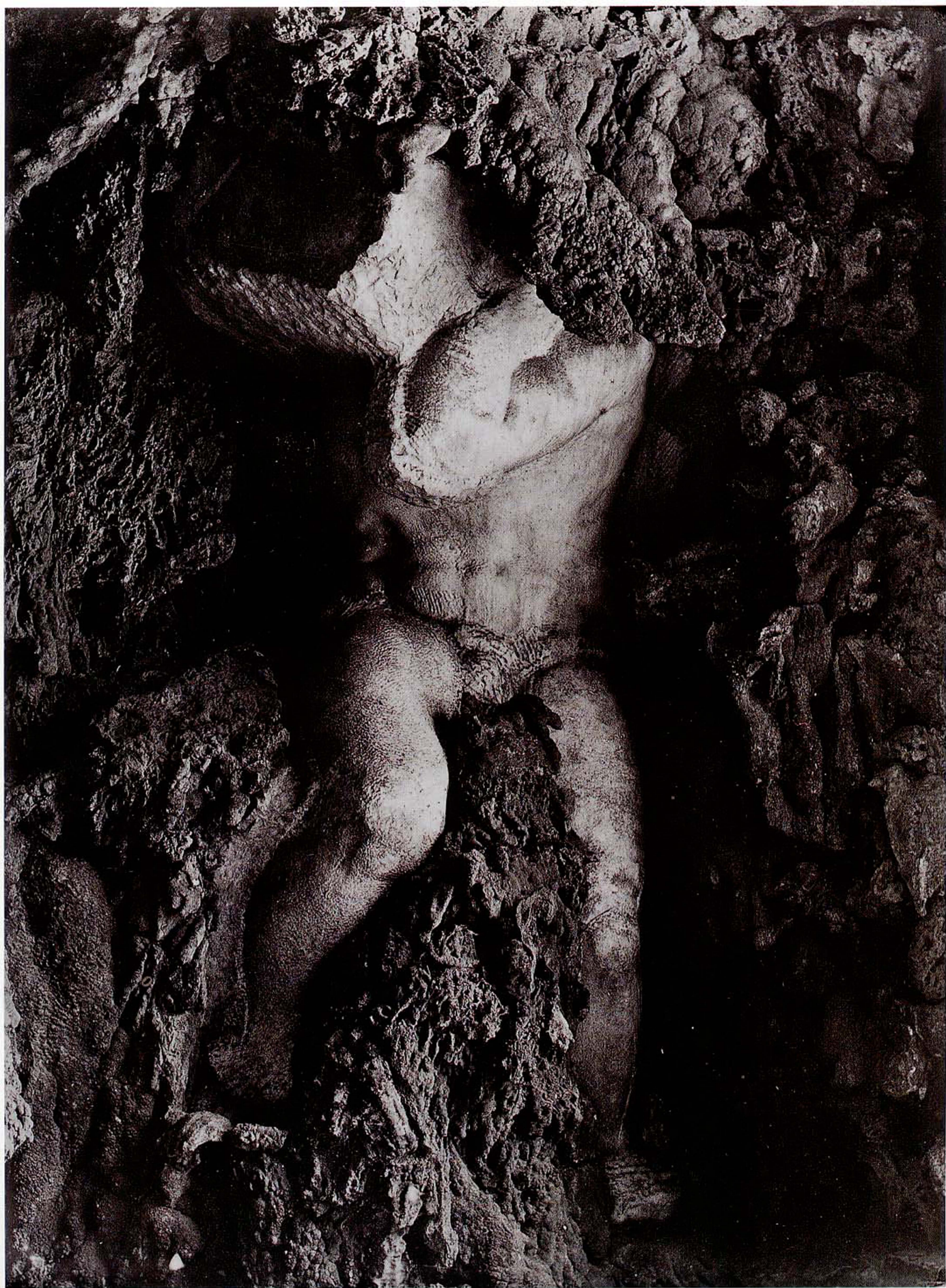
Prigione detto Schiavo che si sveglia (1520-1523); Firenze, galleria dell'Accademia.

In questa figura Michelangelo sembra aver tenuto presente uno dei rilievi scolpiti da Antonio Federighi per il fonte battesimale del duomo di Siena. Anche le statue abbozzate dei quattro *Prigioni* erano in origine destinate al mausoleo di Giulio II nella versione modificata approvata nel terzo contratto del 1516. Alla morte di Michelangelo, nel 1564, le sculture erano rimaste nello studio fiorentino dell'artista, in via Mozza. Il nipote Leonardo le cedette, insieme al *Genio della Vittoria*, al granduca Cosimo I de' Medici. Nel 1586 i *Prigioni* furono sistemati nel parco sulla collina dietro palazzo Pitti – il giardino di Boboli –, ai quattro angoli della grotta realizzata da Bernardo Buontalenti tra il 1584 e il 1587. Là rimasero fino al 1908, sostituiti in seguito da calchi.

Qui sopra, da sinistra: *Prigione detto il Giovane* (iniziato nel 1519); Firenze, galleria dell'Accademia.

Prigione detto il Barbuto (iniziato nel 1519); Firenze, galleria dell'Accademia.

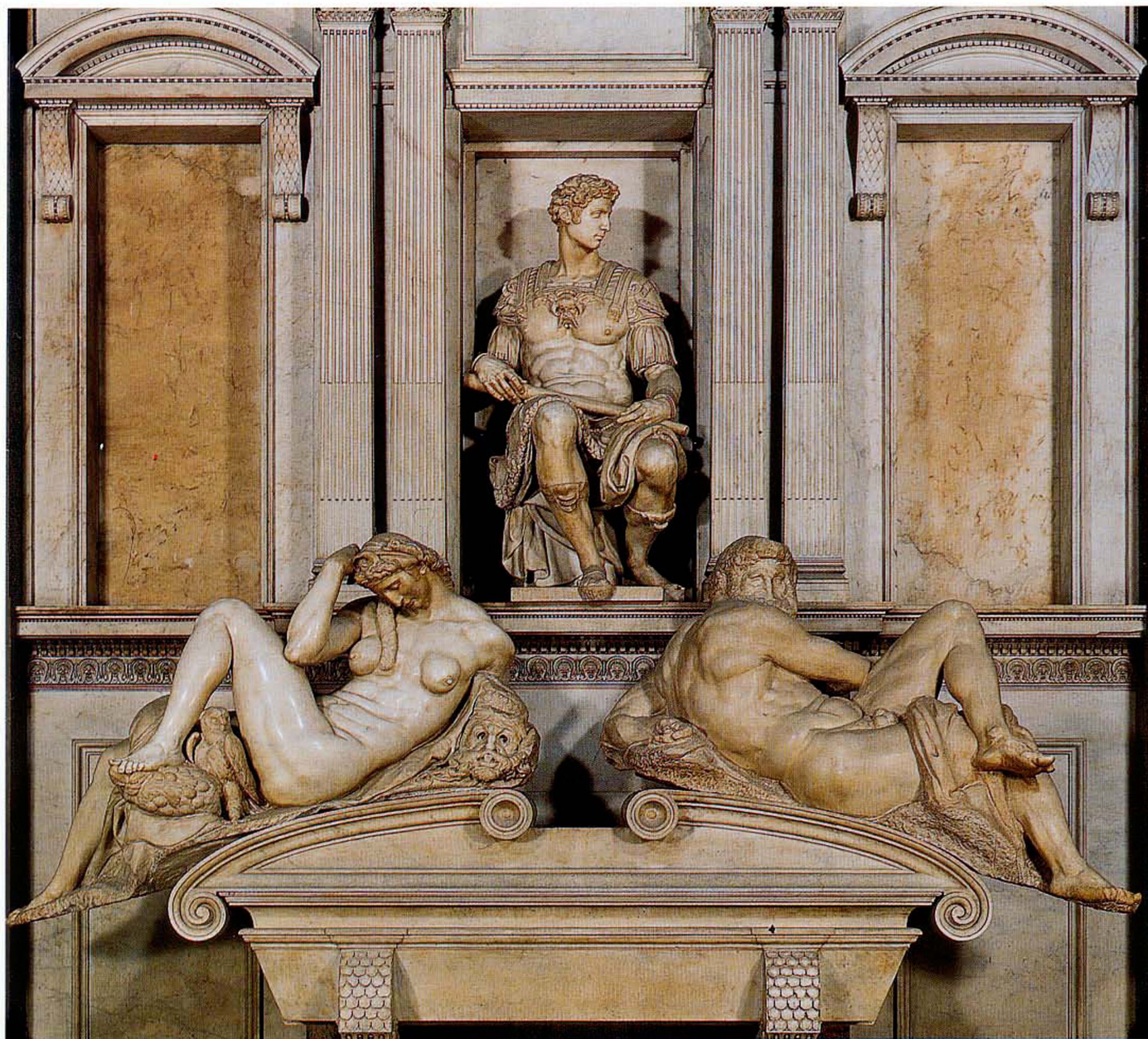
stretta col sistema architettonico nel quale dovevano essere inseriti. Dato lo stadio incompiuto di lavorazione, doveva apparire particolarmente suggestiva la collocazione che ebbero fino agli inizi del Novecento, incastrati nelle pareti d'una grotta del fiorentino giardino di Boboli dove apparivano perfettamente in sintonia con lo sfondo tanto quanto oggi appaiono asettici nella galleria dell'Accademia di Firenze dove sono esposti.

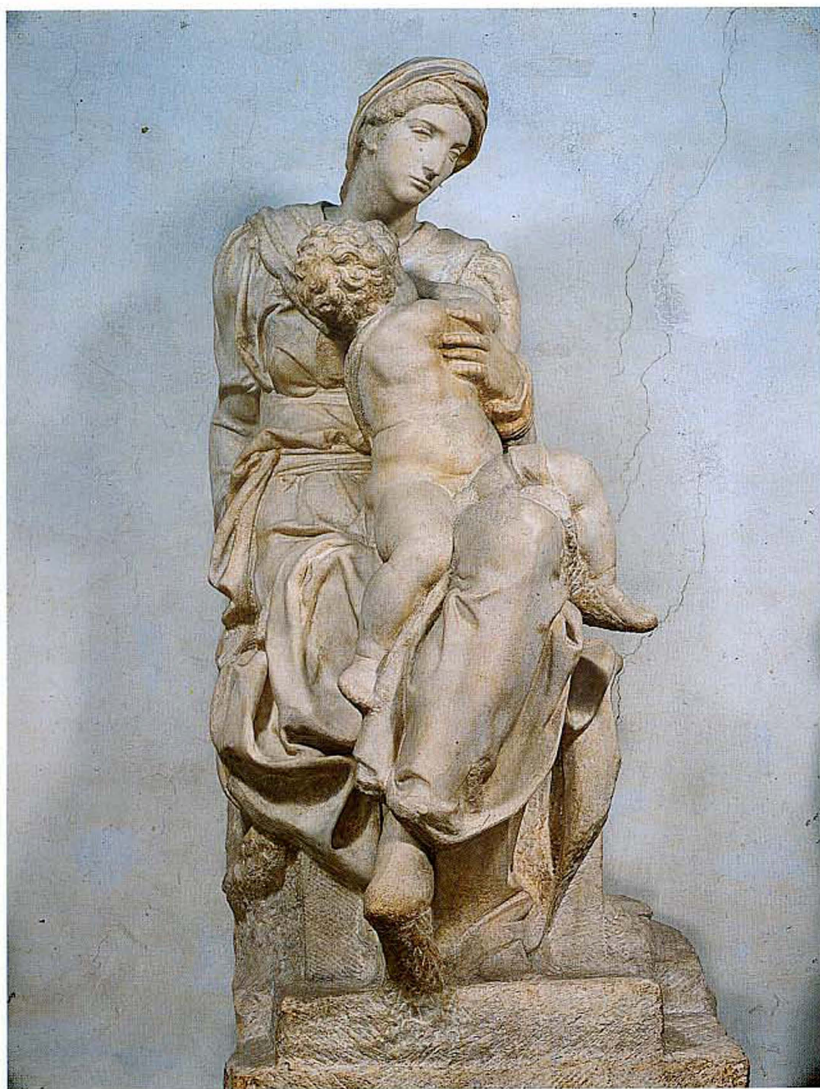
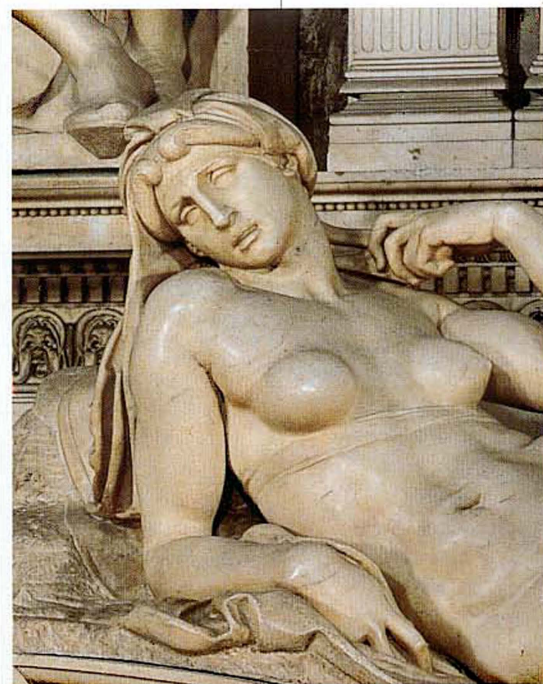
Nel 1520, quando fu abbandonato il progetto per la facciata di San Lorenzo, papa Leone X e il cardinale Giulio de' Medici affidarono a Michelangelo l'esecuzione di una cappella, la Sagrestia nuova annessa alla stessa chiesa e così chiamata per distinguerla dalla Sagrestia vecchia del Brunelleschi. In San Lorenzo, che si trova vicino a palazzo Medici (oggi Medici Riccardi), erano i sepolcri di Cosimo il Vecchio e di altri membri della famiglia mentre la Sagrestia nuova fu concepita per accogliere i monumenti funebri dei più giovani esponenti della dinastia, che erano morti precocemente: Giuliano duca di Nemours e

Nella pagina a fianco: il *Prigione detto Atlante* (iniziato nel 1519) in una foto scattata prima del 1908 che lo ritrae nella grotta del Buontalenti nel giardino di Boboli a Firenze.

Lorenzo duca d'Urbino. Inizialmente si pensò di erigere un unico monumento per quattro persone all'interno del quale avrebbero dovuto essere traslati, oltre ai resti di questi due personaggi denominati i due Capitani, anche quelli di Lorenzo e Giuliano de' Medici, indicati come i due Magnifici. Poi questo progetto fu abbandonato e solo le due tombe a parete per i due Capitani furono ultimate: sebbene le statue e lo stesso progetto siano rimasti incompiuti, tuttavia è certamente questo, e non il monumento funebre di Giulio II in San Pietro in Vincoli, l'insieme più completo fra quelli michelangioleschi. La Sagrestia nuova si distingue dalle precedenti cappelle gentilizie per lo stretto legame fra le sculture e la parte architettonica, fuse in un'unità delle arti visive che non si era mai vista prima di questa data. La struttura stessa delle tombe presenta importanti novità: generalmente le statue dei defunti erano figure semisdraiate o giacenti e con gli occhi chiusi, mentre i due Capitani sono seduti all'interno di nicchie, vestiti con armature all'antica e soprattutto Giuliano è palesemente ispirato alle immagini di imperatori romani. I sarcofaghi rinascimentali avevano nella maggior parte dei casi coperchi piatti, in modo tale che su di essi potesse essere adagiata la statua del defunto: invece appare assolutamente originale la forma bombata e adorna di volute di quelli michelangioleschi su cui sono semisdraiate in equilibrio instabile le allegorie delle quattro fasi del giorno. Ancora più singolare è il fatto che sui sepolcri non compaia alcun tipo di epitaffio e nemmeno lo stemma mediceo, il che se da un lato è una prova dell'estrema libertà concessagli nel realizzare il suo lavoro, rende però assai difficile riuscire a memorizzare i nomi dei personaggi. Su un foglio di disegni preparatori per le due tombe Michelangelo ha lasciato di suo pugno alcune righe nelle quali spiega, con un linguaggio abbastanza criptico, che la Fama non può celebrare le imprese dei due Capitani perché sono morti e il loro operare è fermo. Si sa che l'artista fu criticato perché le due statue non somigliavano affatto ai personaggi ritratti, ma egli ribatté che nel volgere di pochi anni nessuno si sarebbe più ricordato le loro sembianze e quindi questo particolare non aveva alcuna importanza. È anche vero che i due Capitani non possedevano eccezionali qualità, tanto che vengono ricordati oggi principalmente grazie ai monumenti michelangioleschi piuttosto che per le loro imprese, e può darsi che anche per questo Michelangelo abbia preferito ritrarli in modo così idealizzato, molto probabilmente conferendo loro una dignità e una maestosità che in realtà non possedevano. Il ritratto di Lorenzo de' Medici, iniziato intorno al 1525, è stato giustamente definito da Vasari «il Penseroso» per il suo atteggiamento meditativo che lo rende così moderno: la cassettina con le monete che tiene in mano potrebbe essere un'allusione alla sua liberalità. Si è cercato di attribuire un valore simbolico ai suoi occhi rivolti verso la Madonna, ma il suo sguardo è totalmente assente, anche perché Michelangelo non ha inciso le pupille, caso unico fra le sue statue compiute. Giuliano è raffigurato con un bastone nella destra perché era a capo dell'esercito pontificio e una moneta nella sinistra. Le quattro allegorie del *Giorno* e della *Notte* e dell'*Aurora* e del *Crepuscolo* non erano mai state rappresentate prima né nell'arte antica, né in quella a lui contemporanea, dunque Michelangelo ha scelto di rielaborare assai liberamente altre iconografie; nel caso della *Notte*, l'immagine della

Nella pagina a fianco, dall'alto:
tomba di Giuliano de' Medici duca di Nemours, con la statua del defunto (1526-1534), della *Notte* e del *Giorno* (1526-1531); Firenze, San Lorenzo, Sagrestia nuova (Cappelle medicee).

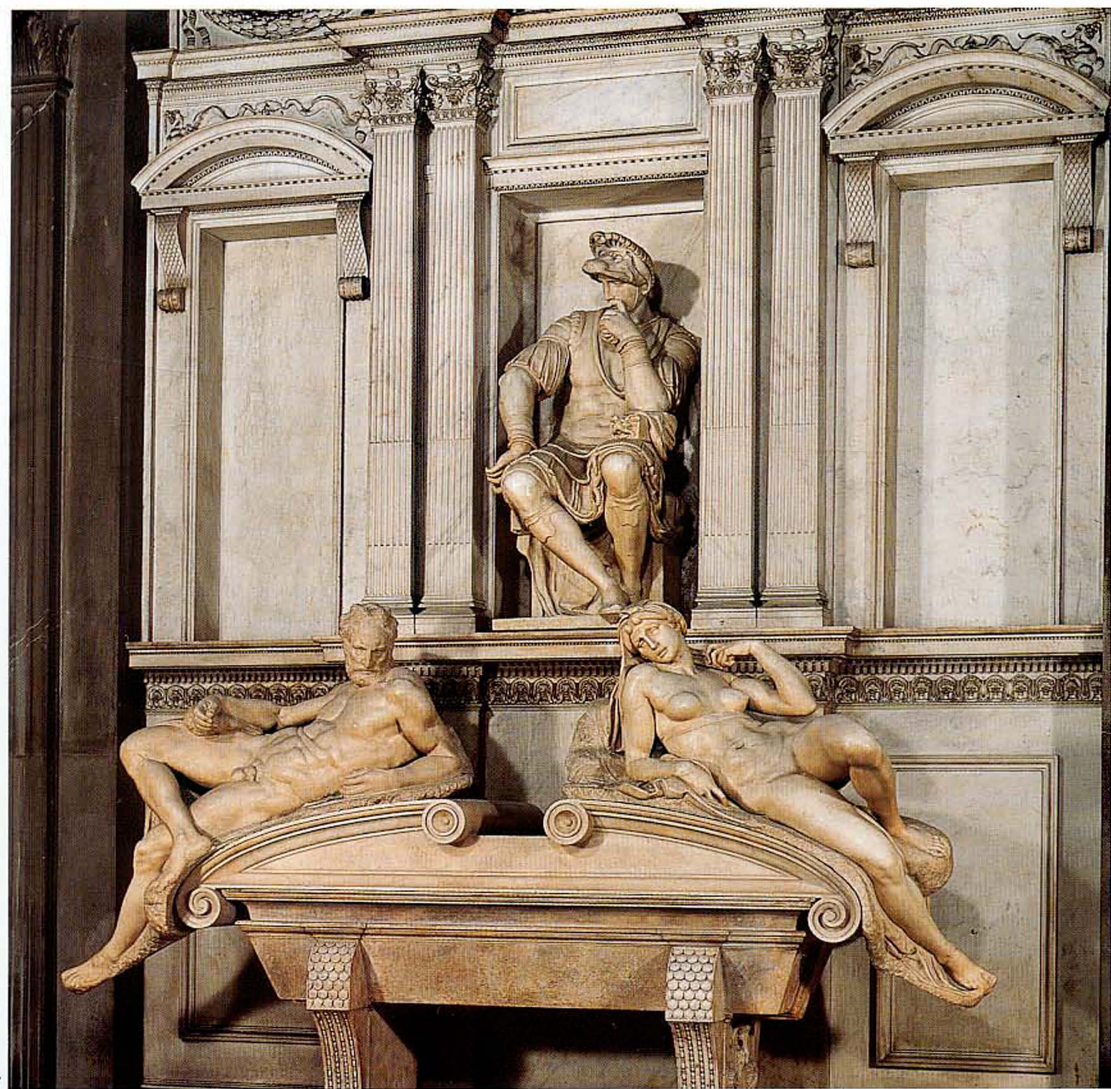
Leda col cigno (metà del XVI secolo), incisione da un perduto cartone di Michelangelo; Napoli, Capodimonte, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

Qui sotto:
cammeo di presunta epoca ellenistica con *Leda e il cigno*; Napoli, Museo archeologico nazionale.

In un foglio
di schizzi relativi
alle Tombe medicee
Michelangelo annota:
«El Dì e la Nocte
parlano e dicono:
"Noi abiàno
col nostro veloce
corso condocto
alla morte el duca
Giuliano; è ben giusto
che e' ne facci
vendecta come fa.
E la vendecta è
questa: che avendo
noi morto lui,
lui così morto à tolta
la luce a noi
e cogli occhi chiusi
à serrato e' nostri,
che non risplendon
più sopra la terra"».

La figura della *Notte*
risente dell'iconografia
della Leda e il cigno,
un soggetto trattato
da Michelangelo
in un dipinto perduto
«colorito a tempera»
(Vasari)
eseguito nel 1529,
durante l'assedio
di Firenze da parte
delle truppe imperiali,
«in un quadrone
da sala» (Condivi)
e destinato ad Alfonso
d'Este, duca di Ferrara.
L'opera è oggi nota
grazie a una copia
attribuita al Rosso
Fiorentino (Londra,
National Gallery)
e a varie stampe.

A sinistra:
Madonna col Bambino
(1521-1534);
Firenze,
San Lorenzo,
Sagrestia nuova
(Cappelle medicee).

Qui sopra:
tomba di Lorenzo
de' Medici
duca di Urbino,
particolare
della figura
dell'*Aurora*
(1524-1527);
Firenze,
San Lorenzo,
Sagrestia nuova
(Cappelle medicee).

Leda sedotta dal cigno che poteva conoscere attraverso una gemma romana citata nel 1471 in un inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico e conservata attualmente a Napoli al Museo archeologico. Michelangelo stesso avrebbe in seguito ripreso questo tema in un perduto cartone per Alfonso d'Este, del quale esistono alcune incisioni. *La Notte* appoggia il piede su un fascio di papaveri, ha una mezzaluna e una stella sul capo e una civetta al fianco; dopo un recente restauro la qualità del suo marmo è apparsa notevolmente più chiara di quella delle altre allegorie, rivelandosi di un candore quale si addice a chi si espone solo ai raggi lunari. In ogni caso tanto *La Notte* quanto *L'Aurora* sono la prova più evidente del suo scarso interesse per il nudo femminile. *Il Crepuscolo* e *L'Aurora* appaiono meno vincolati rispetto a prototipi d'età classica e per questo si è supposto che la loro esecuzione fosse posteriore. In tutti e quattro i casi le gambe sporgono oltre il sarcofago come se i personaggi stessero per scivolare. In origine erano previste anche quattro statue di fiumi che avrebbero dovuto trovare una sistemazione sul pavimento, mai realizzate. Nelle nicchie ai lati di Giuliano avrebbero dovuto essere collocate una statua della Terra piangente per la sua morte e una del Cielo felice per il suo arrivo, mentre rimane misteriosa l'identità delle statue che dovevano affiancare Lorenzo. I lavori nella Sagrestia nuova rimasero in-

Tomba di Lorenzo de' Medici duca di Urbino, con la statua del defunto (1525 circa), del *Crepuscolo* (1524-1531) e dell'*Aurora* (1524-1527); Firenze, San Lorenzo, Sagrestia nuova (Cappelle medicee).

Nel 1512 i Medici erano tornati a governare Firenze dopo la parentesi repubblicana legata alla discesa in Italia di Carlo VIII di Francia, nel 1494, che aveva determinato la cacciata dell'erede di Lorenzo il Magnifico, Piero de' Medici. Personaggi chiave della restaurazione medicea furono altri due figli del Magnifico: il cardinale Giovanni, che l'anno seguente sarebbe salito al soglio pontificio col nome di Leone X, e Giuliano de' Medici. È appunto in onore di quest'ultimo personaggio che venne eretto da Michelangelo uno dei monumenti funebri della Sagrestia nuova di San Lorenzo. Giuliano morì nel 1516, a trentasette anni, dopo una breve esperienza come signore di Firenze e comandante in capo dell'esercito pontificio. Il titolo di duca di Nemours gli fu conferito in occasione delle sue nozze con Filiberta di Savoia dal re di Francia Francesco I. Alla sua morte, il governo di Firenze passò nelle mani del nipote Lorenzo per il quale

terrotti dopo la definitiva partenza di Michelangelo da Firenze nel 1534 e le statue furono collocate al loro posto dai suoi aiuti senza ricevere da lui alcuna indicazione, malgrado le numerose richieste in tal senso rivoltegli dal granduca Cosimo. Considerate queste premesse, diventa estremamente difficile proporre una convincente lettura simbolica di questa cappella: d'altra parte l'insieme è così enigmatico e affascinante che ha stimolato le più varie ipotesi, fra le quali ha trovato maggior credito quella in chiave neoplatonica secondo cui le statue dei due duchi che troneggiano al disopra delle quattro fasi del giorno sembrano collocate in una dimensione atemporale e dunque superiore a quella terrena. Il contrasto fra i due caratteri di Giuliano e Lorenzo è visto come antitesi fra l'attivo e il meditativo – il gioviano e il saturnino –, uno dei capisaldi della dottrina neoplatonica. La sfera celeste sarebbe simboleggiata invece dall'attico e dalla volta della cappella: ma se questa fosse la giusta chiave di lettura non si comprenderebbe per quale motivo Michelangelo avrebbe dovuto porre sullo stesso piano le due statue del Cielo e della Terra. Sul lato opposto all'altare si trova una statua – incompiuta – della *Madonna* affiancata dai santi *Cosma* e *Damiano,* i santi protettori di casa Medici, che furono ultimati da aiuti. La Madonna sta allattando il Bambino che è costretto a una complicata torsione per raggiungere il seno della Madre.

Michelangelo realizzò l'altro sarcofago delle Tombe medicee. Lorenzo, morto anche lui prematuramente nel 1519 (era nato nel 1492), riuscì a ottenere con l'appoggio di Leone X il ducato di Urbino, ben presto però riconquistato da Francesco della Rovere. Nel 1518 sposò una parente di Francesco I, Maddalena de La Tour d'Auvergne, che gli dette una figlia, Caterina, destinata a diventare regina di Francia.

Pietà incomplete

Nella pagina a fianco:
Pietà Bandini
(1550-1555),
particolare; Firenze,
museo dell'Opera
del duomo.

Il volto del personaggio incappucciato, Nicodemo, viene tradizionalmente ritenuto un autoritratto di Michelangelo.

Qui sopra:
Daniele da Volterra,
Ritratto di Michelangelo
(1564-1566);
Firenze,
Casa Buonarroti.

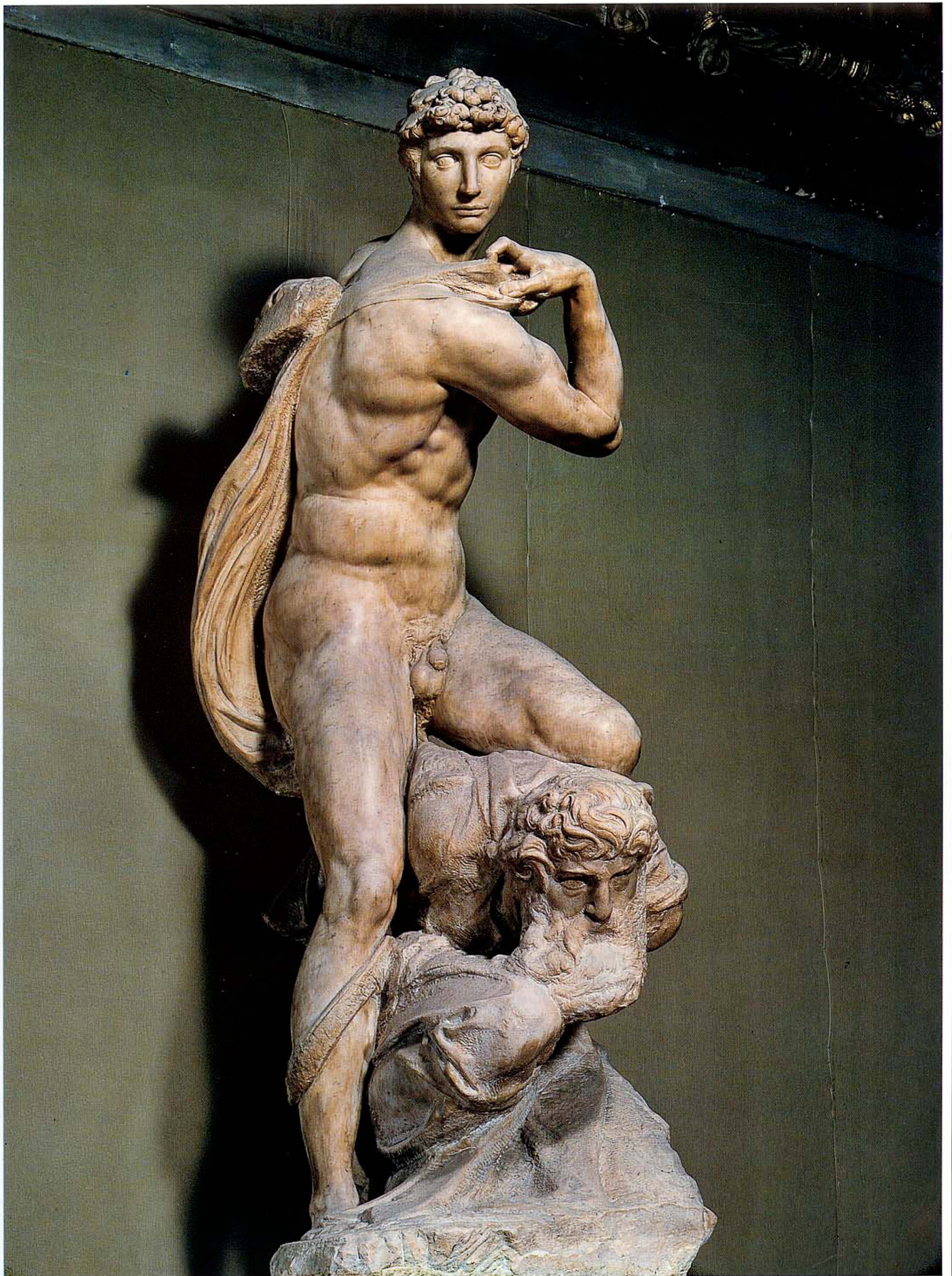
LAVORI NELLA CAPPELLA medicea subirono un'interruzione nel 1527, quando l'esercito imperiale scese attraverso l'Italia per porre Roma a sacco: papa Clemente VII si rifugiò a Orvieto e i fiorentini si sollevarono nuovamente contro il governo dei Medici e reinstaurarono la repubblica. Nonostante che Michelangelo avesse preso parte attiva ai lavori per le fortificazioni contro l'assedio della città, quando i Medici riconquistarono Firenze egli venne quasi subito perdonato e gli fu chiesto di completare i lavori alle Tombe medicee, che però – come si è visto – al momento della sua partenza definitiva per Roma, nel 1534, non erano ancora stati terminati.

Appartiene a questi anni anche il gruppo del *Genio della Vittoria* (1532-1534), dal viso assai prossimo al *Giuliano de' Medici* della Sagrestia nuova, mentre il gesto del braccio riprende quello del *David*. Su proposta del Vasari la statua venne collocata nel salone dei Cinquecento in Palazzo vecchio, dove l'autore delle *Vite* aveva affrescato alcune scene di battaglia che celebravano le vittorie medicee, e ricevette il nome con cui è nota di *Genio della Vittoria*. In origine era stata progettata per il monumento di Giulio II e reca infatti sui capelli una corona di foglie di quercia, l'albero che compare nello stemma dei della Rovere. È stata variamente interpretata come trionfo della Vittoria su una delle province sottomesse alla Chiesa o anche come omaggio alla bellezza di Tommaso de' Cavalieri, l'amico che Michelangelo aveva conosciuto in quel periodo e che sarà l'unica persona della quale eseguirà un ritratto purtroppo perduto. Mentre il gruppo appare perfetto in una veduta dal basso e leggermente obliqua da destra, in una visione frontale il torso del giovane rivela una serie di incongruenze sul fianco che certo sarebbero rimaste nascoste se Michelangelo avesse avuto modo di inserirlo nel monumento di Giulio II.

Il busto del *Bruto* fu scolpito fra il 1539 e il 1540 per Niccolò Ridolfi: la scelta di questo soggetto si può comprendere solo nel clima di accesi sentimenti repubblicani che egli doveva condividere con Donato Giannotti e che sono testimoniati da-

In basso e nella pagina a fianco:
Genio della Vittoria (1532-1534), particolare e intero; Firenze, Palazzo vecchio.

Alla morte di Michelangelo la statua si trovava nel suo studio fiorentino di via Mozza. Il nipote dell'artista, Leonardo, propendeva per una collocazione in Santa Croce, presso la tomba dello zio; su suggerimento di Vasari fu invece donata a Cosimo I e trovò posto in Palazzo vecchio, nel salone dei Cinquecento. Quanto alle innumerevoli interpretazioni del soggetto, vertono tutte sull'idea di "vittoria": della giovinezza sulla vecchiaia (e in questo caso acquisterebbe senso l'ipotesi avanzata da alcuni, secondo la quale nel "vincente" andrebbe riconosciuto il giovane Tommaso de' Cavalieri, amato da Michelangelo), della virtù sul vizio, della Chiesa sui suoi nemici, di David su Golia e altre ancora.

Qui sopra:
Bruto (1539-1540); Firenze, Bargello.

gli scritti di quest'ultimo. In quest'ottica Bruto diviene un personaggio positivo in quanto assassinando il tiranno Cesare si qualifica come difensore dei valori repubblicani. Il busto è incompiuto e fu ultimato nel drappeggio dal suo allievo Tiberio Calcagni: nella torsione del collo riprende fedelmente il ritratto di *Caracalla* nel Museo archeologico di Napoli.

Il quinto decennio del Cinquecento vide finalmente il completamento della tomba di Giulio II che fino ad allora era stata una fonte di infiniti problemi e preoccupazioni a causa delle continue (e peraltro comprensibili) richieste degli eredi di concludere l'opera o di restituire i soldi ricevuti coi relativi interessi. Nel 1532 fu firmato un nuovo contratto che prevedeva l'erezione della tomba in San Pietro in Vincoli e non più in San Pietro in Vaticano: le statue furono installate nel 1545 e l'opera fu terminata due anni dopo. Solo il *Mosè* e le grottesche spettano alla mano di Michelangelo perché furono eseguite subito dopo il contratto del 1513. *Rachele* e *Lia*, che lo affiancano e rappresentano la vita attiva e la vita contemplativa, furono ultimate da aiuti, mentre nelle statue del registro superiore perfino il marmo è più scadente, sebbene nel contratto fosse specificato che tutte le sculture avrebbero dovuto essere della stessa qualità.

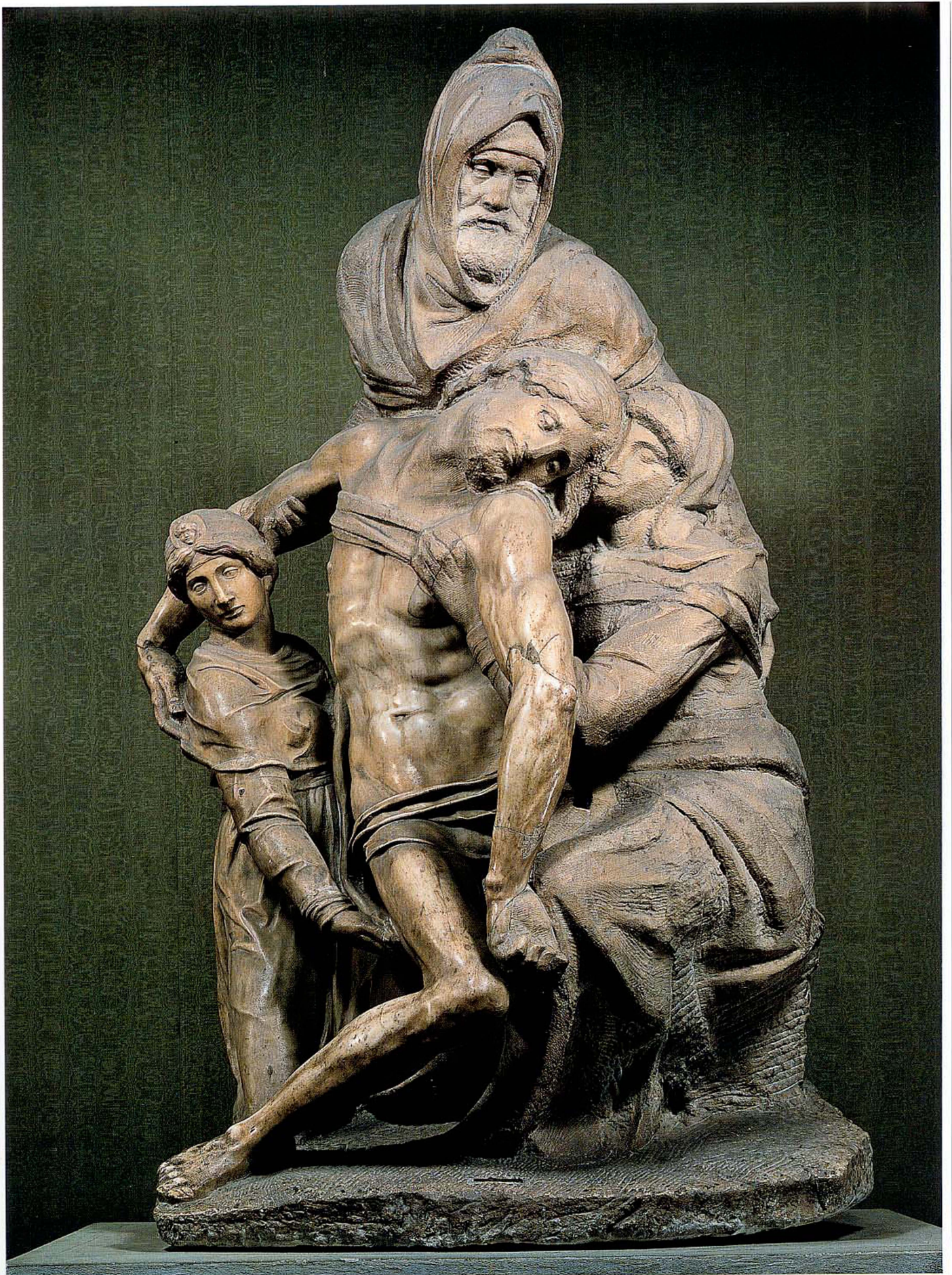
Fra il 1550 e il 1555 viene generalmente datata la *Pietà Bandini* oggi nel museo dell'Opera del duomo fiorentino ma in un primo momento concepita da Michelangelo per la propria tomba. Il personaggio incappucciato che sostiene il Cristo è Nicodemo, cioè colui che secondo i testi sacri aveva unto il cadavere del Redentore prima della sepoltura. Si è pensato che in esso Michelangelo avesse scolpito un suo autoritratto, ma non c'è alcuna prova a sostegno di quest'ipotesi. Fra tutte le opere non finite di Michelangelo questa è l'unica che egli danneggiò volontariamente perché – come riporta Vasari – insoddisfatto del risultato: difatti manca la gamba sinistra del Cristo, ma è un difetto che non si nota a prima vista, mentre risalta con maggior evidenza il braccio sinistro che, dopo essere stato danneggiato, è stato reinserito malamente da Tiberio Calcagni al quale si deve il completamento del gruppo e tutta la figura della Maddalena. Di solito, nell'iconografia della Pietà, il cadavere del Cristo veniva raffigurato disteso, ma esistono anche alcuni casi in cui esso appare sostenuto dalla Vergine o da san Giovanni, generalmente in posizione seduta, come nelle *Pietà* di Giovanni Bellini; Michelangelo ha studiato la sua composizione in modo tale da offrire il miglior colpo d'occhio possibile del suo Cristo, contrariamente a quanto era avvenuto nella *Pietà* di San Pietro dove la figura risulta solo parzialmente visibile.

Nel corso della sua vita Michelangelo ha affrontato il tema della Pietà più volte: la *Pietà di Palestrina*, così chiamata perché proveniente da una cappella del palazzo Barberini di Palestrina viene oggi dalla maggior parte della critica ritenuta opera di un suo seguace, forse dopo essere stata sbozzata dal maestro.

La *Pietà Rondanini* è l'ultima della serie ed è rimasta incompiuta a causa della morte dell'artista. È stata più volte sottolineata l'esilità e la spiritualità dei personaggi, motivate forse da un nuovo interesse dell'artista per la plastica medievale e gotica in particolare. In primo piano è visibile parte di un braccio nudo dalla muscolatura abbandonata come può esserlo so-

Qui sotto:
Pietà Bandini (1550-1555), particolare della *Maddalena* (dopo il 1561) eseguita da Tiberio Calcagni; Firenze, museo dell'Opera del duomo.

Nella pagina a fianco:
Pietà Bandini (1550-1555); Firenze, museo dell'Opera del duomo.

Il gruppo fu danneggiato e lasciato incompiuto dallo stesso Michelangelo, insoddisfatto del risultato; in seguito, l'allievo Tiberio Calcagni intervenne a riattaccare il braccio di Cristo e a eseguire la figura della Maddalena.

A destra:
Pietà di Palestrina
(1555 circa);
Firenze,
galleria
dell'Accademia.

Nella pagina a fianco:
Pietà Rondanini
(iniziata nel 1547);
Milano,
Castello sforzesco.

Negli ultimi anni della sua vita, Michelangelo intervenne più volte sul tema della Pietà, in una sorta di meditazione sulla morte. Il maestro lavorò sulla *Pietà Rondanini* a più riprese e a notevole distanza di anni; numerosi pentimenti e modifiche sono visibili particolarmente nelle gambe e nel braccio destro del Cristo. Il gruppo, donato da Michelangelo ad Antonio del Francese nel 1561, proviene dal romano palazzo Rondanini e si trova al Castello sforzesco di Milano dal 1952. È l'ultima scultura alla quale l'artista ha continuato a lavorare ancora nei suoi ultimi giorni di vita. Dubbia è invece l'autografia della *Pietà di Palestrina*, ritenuta da molti semplicemente sbozzata da Michelangelo ma eseguita da un allievo. Deve il suo nome al fatto di provenire da una cappella del palazzo Barberini di Palestrina, presso Roma.

lo quello di un morto: si tratta con ogni evidenza di quanto rimane di una prima versione del Cristo, e poiché le proporzioni di questo arto sono assolutamente normali, ciò significa che in questa prima prova la figura non aveva affatto un fisico così emaciato come quello della versione successiva. Evidentemente Michelangelo, dopo aver scolpito il Cristo una prima volta, non ne rimase soddisfatto e decise di eliminare questo tentativo: a quel punto però il blocco di marmo si era assai ridotto nelle dimensioni e di conseguenza egli fu costretto non solo ad assottigliare le due figure del Cristo e della Vergine, ma anche a raffigurare il corpo del Figlio quasi incassato nel corpo della Madre. Che poi da un problema di carattere tecnico sia nata un'opera così toccante e così moderna è solo un'ulteriore prova del suo genio.

Alcuni anni fa, nel corso di uno scavo in un muro adiacente la chiesa romana di Santa Maria in Trastevere, è stato ritrovato il busto di un *Cristo* identificato con la prima versione eseguita per la *Pietà Rondanini*: tuttavia lo stato frammentario di questo pezzo non consente di esprimere un parere definitivo al riguardo. Da una lettera di Daniele da Volterra del 12 febbraio 1564 risulta che ancora una settimana prima della sua morte Michelangelo stava lavorando a una *Pietà* che non poteva essere altro che la Rondanini.

SS. PIETA DI MICHELANGELO

QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI MICHELANGELO
	1475	Il 6 marzo Michelangelo nasce a Caprese (presso Arezzo), secondogenito del podestà Ludovico Buonarroti e di Francesca, figlia di Neri di Miniato del Serra e Bonda Rucellai. I genitori si trasferiscono presto a Firenze e Michelangelo viene lasciato a balia nella vicina Settignano.
Fallisce a Firenze la congiura antimedicea dei Pazzi.	**1478**	
All'incirca in quest'anno Sandro Botticelli dipinge la *Nascita di Venere* e l'*Allegoria della Primavera*.	**1482**	
Nasce a Urbino Raffaello.	**1483**	
	1487	Entra nella bottega di Domenico Ghirlandaio a Firenze ma ne esce prima del previsto. Due anni dopo inizia a frequentare il giardino del convento di San Marco che ospitava sculture delle collezioni medicee.
Muore Lorenzo il Magnifico.	**1492**	Attorno a questa data esegue un *Crocifisso* per la chiesa fiorentina di Santo Spirito, la *Battaglia dei centauri* e la *Madonna della scala*.
Carlo VIII, re di Francia, a capo del suo esercito attacca Firenze senza incontrare quasi nessuna resistenza. Dopo la sua partenza, Piero de' Medici è cacciato e viene creato un governo repubblicano sotto l'influenza di fra Girolamo Savonarola.	**1494**	Lascia Firenze e si reca prima a Venezia e poi a Bologna dove esegue tre statue per l'arca di San Domenico.
	1495	Ritorna a Firenze dove scolpisce un *San Giovanni Battista* e un *Cupido dormiente*, entrambi perduti.
Viene eletto papa Alessandro VI Borgia.	**1496**	Si stabilisce a Roma dove inizia il *Bacco*.
A Firenze, Savonarola è condannato al rogo.	**1498**	Il 27 agosto stipula un contratto con il cardinale francese Jean Bilhères per la *Pietà*: si impegna a terminare l'opera in un anno, il prezzo pattuito è di quattrocentocinquanta ducati.
	1499	Termina la *Pietà* in San Pietro in Vaticano.
A Firenze viene eletto gonfaloniere (carica equivalente a quella del doge veneziano) Piero Soderini.	**1501**	Ritorna a Firenze. Firma il contratto per quindici statue per l'altare Piccolomini nel duomo di Siena. A Firenze riceve l'incarico di eseguire il *David*.
Muore Alessandro VI. Viene eletto papa Pio VI Piccolomini che muore dopo soli dieci giorni; gli succede Giulio II della Rovere.	**1503**	Firma il contratto per eseguire dodici statue di apostoli da collocare nel duomo di Firenze: in seguito il contratto verrà sciolto e l'unica scultura realizzata sarà il *San Matteo*. Attorno a questa data esegue il *Tondo Taddei* e il *Tondo Pitti*.
	1504	Il *David* è collocato in piazza della Signoria. Finisce la *Madonna col Bambino* di Bruges, il *San Matteo* e il cartone (perduto) della *Battaglia di Cascina*.
	1505	Su invito di papa Giulio II viene chiamato a Roma dove riceve l'incarico di eseguire il monumento funebre del pontefice, in origine destinato alla basilica di San Pietro in Vaticano e poi realizzato in San Pietro in Vincoli.
Bramante inizia i lavori per la nuova basilica di San Pietro in Vaticano. Giulio II conquista Perugia e riceve le chiavi di Urbino. Giovanni II Bentivoglio, signore di Bologna, abbandona la città dove il papa fa un ingresso trionfale.	**1506**	Fugge a Firenze in seguito a contrasti col papa per i lavori della tomba. Piero Soderini lo convince a raggiungere il papa a Bologna dove si riconcilia con Giulio II. Tra il 1506 e il 1507, si colloca l'esecuzione del *Tondo Doni*.
Raffaello inizia ad affrescare le stanze dell'appartamento vaticano di Giulio II.	**1508**	Termina una colossale statua-ritratto in bronzo di Giulio II che viene collocata sopra il portale di San Petronio (perduta). Tornato a Roma inizia ad affrescare la volta della Cappella sistina.
La lega di Cambrai, sotto la guida di Giulio II, sconfigge Venezia ad Agnadello.	**1509**	
A Firenze viene deposto il governo del Soderini e vengono reinstaurati i Medici.	**1512**	Termina gli affreschi della volta della Sistina venti giorni prima della riapertura della cappella, avvenuta il 31 ottobre.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI MICHELANGELO
Viene eletto papa Leone X de' Medici.	**1513**	Morto Giulio II, stipula con gli eredi un nuovo contratto per la sua tomba; esegue il *Mosè* e i due *Schiavi* conservati oggi al Louvre.
Muore Bramante; Raffaello gli succede come architetto della fabbrica di San Pietro e inizia la decorazione della stanza dell'*Incendio di Borgo*.	**1514**	Firma il contratto per il *Cristo portacroce* di Santa Maria sopra Minerva a Roma.
Carlo d'Asburgo, il futuro Carlo V, è re di Spagna.	**1516**	Si trasferisce a Firenze per lavorare al progetto della facciata di San Lorenzo.
Inizio della Riforma protestante in Germania. Francesco della Rovere recupera il ducato di Urbino che era stato affidato al nipote del papa, Lorenzo de' Medici.	**1517**	
Carlo V è designato imperatore. Leonardo muore ad Amboise. Pontormo inizia gli affreschi della villa medicea di Poggio a Caiano.	**1519**	Inizia i *Prigioni*.
Giulio Romano esegue la *Battaglia di Ponte Milvio* nella sala di Costantino in Vaticano; Raffaello dipinge la *Trasfigurazione*; muore a Roma in questo stesso anno.	**1520**	Viene sciolto da ogni impegno per la facciata di San Lorenzo. Inizia a lavorare alla Sagrestia nuova di quella stessa chiesa.
Viene eletto papa Adriano VI di Utrecht.	**1522**	
Muore Adriano VI. Gli succede Clemente VII de' Medici.	**1523**	Francesco Maria della Rovere riprende le trattative per il monumento a Giulio II. Continua a lavorare per la Sagrestia nuova di San Lorenzo.
	1524	Inizia i lavori per la Biblioteca laurenziana a Firenze.
Battaglia di Pavia: il re di Francia Francesco I, alleato del papa, viene sconfitto e preso prigioniero dall'esercito dell'imperatore Carlo V. Il Pontormo inizia gli affreschi in Santa Felicita a Firenze.	**1525**	
Lega di Cognac: Firenze, Francia, papato, Venezia e Milano si coalizzano contro Carlo V.	**1526**	
Sacco di Roma da parte dei lanzichenecchi delle truppe imperiali; molti artisti fuggono dalla città.	**1527**	I lavori alla Sagrestia nuova vengono interrotti dopo la cacciata dei Medici.
Carlo V conclude col papa l'accordo di Barcellona: gli viene promessa la corona imperiale in cambio del suo aiuto per reinstaurare i Medici a Firenze.	**1529**	Viene incaricato di sovrintendere i lavori alle fortificazioni di Firenze durante l'assedio della città da parte degli imperiali. Il 21 settembre fugge a Venezia temendo per la sua vita. Termina la *Leda* per il duca di Ferrara.
L'esercito imperiale conquista Firenze. Carlo V è incoronato imperatore da Clemente VII a Bologna.	**1530**	Esegue l'*Apollo* per Baccio Valori. Riprende i lavori nella Sagrestia nuova.
Rientro di Alessandro de' Medici a Firenze dopo la parentesi repubblicana.	**1531**	
	1532	Nuovo contratto per la tomba di Giulio II.
Muore Clemente VII. Gli succede Paolo III Farnese. Ignazio di Loyola fonda la compagnia di Gesù.	**1534**	Termina il *Genio della Vittoria*. Lascia definitivamente Firenze per Roma.
Riforma calvinista a Ginevra.	**1536**	Inizia ad affrescare il *Giudizio universale* sulla parete di fondo della Cappella sistina.
	1540	Completa il busto del *Bruto* iniziato l'anno precedente.
	1541	Porta a termine il *Giudizio universale*.
Viene convocato il Concilio di Trento: ha inizio la Controriforma cattolica.	**1545**	Vengono sistemate le statue sulla tomba di Giulio II in San Pietro in Vincoli a Roma.
Muore Antonio da Sangallo il Giovane.	**1546**	Prende il posto di Antonio da Sangallo come architetto vaticano; inizia la progettazione della cupola di San Pietro.
Muore Vittoria Colonna, amica e corrispondente di Michelangelo.	**1547**	Inizia la *Pietà Rondanini*.
	1550	Inizia la *Pietà Bandini*.
Daniele da Volterra è incaricato di ricoprire le parti del *Giudizio* considerate oscene.	**1564**	Muore il 18 febbraio nella sua casa romana, lasciando incompiuta la *Pietà Rondanini*.

BIBLIOGRAFIA

A Michelangelo "Art e Dossier" ha dedicato i fascicoli monografici Michelangelo, *di G. C. Argan e B. Contardi, n. 9, gennaio 1987;* Michelangelo. Il Giudizio universale, *di F. Mancinelli, G. Colalucci, N. Gabrielli, n. 88, marzo 1994; e i seguenti articoli: M. Calvesi,* Pietà per Savonarola, *n. 42, gennaio 1990; id.,* L'unità recuperata, *n. 48, luglio-agosto 1990; M. Bussagli,* Giudizi modello, *n. 88, marzo 1994; S. Corsi,* Onore al genio, *n. 91, giugno 1994; A. Spagnesi,* Tanti codici per un giudizio, *n. 105, ottobre 1995; P. Ragionieri,* Sulle orme del mago, *n. 114, luglio-agosto 1996; C. Pescio,* Ritratto di famiglia, *n. 125, luglio-agosto 1997.*

Fonti: tra le varie edizioni delle biografie di Michelangelo scritte da Giorgio Vasari (1550 e 1568) e da Ascanio Condivi (1553) si segnalano: A. Condivi, *Michelangelo. La Vita*, a cura di P. D'Ancona, Milano 1928; G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1962; id., *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1987.

Saggi: J. Wilde, *Eine Studie Michelangelos nach der Antike*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz", IV, 1933, pp. 41-64; K. Lanckoronscka, *Antike Elemente im Bacchus Michelangelos*, in "Dawka Sztuka", I, 1938, pp. 182-192; G. Kleiner, *Die Begegnungen Michelangelos mit der Antike*, Berlino 1950, pp. 16-18; F. Kriegbaum, *Michelangiolo und die Antike*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", III-IV, 1952-1953, pp. 10-36; M. Lisner, *Zu Benedetto da Maiano und Michelangelo*, in "Zeitschrift für Kunstwissenschaft", XII, 1958, pp. 141-156; id., *Il Crocifisso di Santo Spirito, Atti del convegno di studi michelangioleschi*, Roma 1964, pp. 295-316; E. Battisti, *Storia della critica su Michelangelo*, in G. Grandi, *Atti del convegno di studi michelangioleschi*, Roma 1966, pp. 177-200; id., *I coperchi delle tombe medicee*, in *Arte in Europa. Studi di storia dell'arte in onore di E. Arslan*, I, 1966, pp. 517-530; id., *The Meaning of classical Models in the Sculpture of Michelangelo*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten, II, Berlino 1967, pp. 73-78; C. Eisler, *"The Madonna of the Steps"*, ivi, pp. 115-121; M. Lisner, *Das Quattrocento und Michelangelo*, ivi, pp. 78-89; M. Horster, *Antike Vorstufen zum Florentiner Renaissance Bacchus*, in *Festschrift für Ulrich Middeldorf*, Berlino 1968, pp. 218-224; L. Steinberg, *Michelangelo's Florentine "Pietà": the missing Leg*, in "The Art Bulletin", 50, 1968, pp. 343-353; F. Wildt, *La Pietà Rondanini. Genesi e tecnica*, Milano 1968; M. Easton, *The Taddei Tondo: a frightened Jesus?*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 32, 1969, pp. 391-393; S. Levine, *Tal cosa: "Michelangelo" David. Its Form, Site and political Symbolism*, New York 1969; R. W. Lightbown, *Michelangelo's great Tondo. Its Origins and Settings*, in "Apollo", 89, 1969, pp. 22-31; C. E. Gilbert, *Texts and Contexts of the Medici Chapel*, in "Art Quarterly", XXXI, 1971, pp. 391-409; H. J. Mancusi Ungaro, *Michelangelo: the Bruges Madonna and the Piccolomini Altar*, New Haven-Londra 1971; *L'opera completa di Michelangelo scultore*, a cura di U. Baldini, Milano 1973; B. Mantura, *Il primo Cristo della Pietà Rondanini*, in "Bollettino d'Arte", 58, 1973, pp. 199-201; A. Martini, *Osservazioni sul Tondo Taddei*, in "Antichità viva", 12, 1973, pp. 26-31; H. Hibbard, *Michelangelo*, Londra 1975; J. Schulz, *Michelangelo's unfinished Works*, in "The Art Bulletin", 57, 1975, pp. 366-373; F. Hartt, *Michelangelo's three Pietàs*, Londra 1977; A. Luchs, *Michelangelo's Bologna Angel: counterfeiting the Tuscan Duecento*, in "The Burlington Magazine", 120, 1978, pp. 222-225; D. Heikamp, *Scultura e politica. Le statue della Sala Grande di Palazzo Vecchio*, in *Le arti nel principato mediceo*, Firenze 1980, pp. 201-251; M. Lisner, *Form und Sinngehalt von Michelangelo's Kentaurenschlacht mit Notizen zu Bertoldo di Giovanni*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz", XXIV, 1980, pp. 299-344; H. Hirst, *Michelangelo in Rome: an Altarpiece and the Bacchus*, in "The Burlington Magazine", 123, 1981, pp. 580-593; E. Balas, *Michelangelo's Florentine Slaves and the S. Lorenzo's Facade*, in "The Art Bulletin", LXV, 1983, pp. 665-671; C. Carman, *Michelangelo's Bacchus and the divine Frenzy*, in "Source", 2, 1983, pp. 6-13; R. Liebert, *Michelangelo. A Psychoanalytic Study of his Life and Images*, Yale 1983; F. Verspohl, *Il David in Piazza della Signoria a Firenze, Michelangelo e Machiavelli*, in "Comunità", 37, 1983, pp. 291-356; K. Weil Garris, *On Pedestals: Michelangelo's David, Bandinelli's Hercules and Cacus, and the Sculpture of the Piazza della Signoria*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XX, 1983, pp. 377-400; J. Elkins, *Michelangelo and the human Form: his knowledge and Use of Anatomy*, in "The Art Bulletin", 7, 1984, pp. 176-186; M. Bacci, *Le fonti letterarie del Bacco di Michelangelo e il problema del committente*, in "Antichità viva", 24, 1985, pp. 131-134; M. Hirst, *Michelangelo, Carrara and the Marble for the Cardinal's Pietà*, in "The Burlington Magazine", CXXVII, 1985, pp. 154-159; C. H. Smith, *Osservazioni intorno a Il Carteggio di Michelangelo*, in "Rinascimento", XXV, 1985, pp. 4-5 e pp. 8-9; R. Ristori, *L'Aretino, il David di Michelangelo e la modestia fiorentina*, ivi, XXVII, 1986, pp. 77-97; K. Weil Garris, *Michelangelo's "Pietà" for the Cappella del Re di Francia*, in *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à A. Chastel*, Roma-Parigi 1987, pp. 77-119; E. Balas, *Michelangelo's Victory: its Rôle and Significance*, in "Gazette des Beaux-Arts", 113, 1989, pp. 67-80; V. Shrimplin Evangelidis, *Michelangelo and Nicodemism: the Florentine Pietà*, in "The Art Bulletin", XXI, 1989, pp. 58-66; J. Larson, *The Cleaning's of Michelangelo's Taddei Tondo*, in "The Burlington Magazine", CXXXIII, 1991, pp. 844-846; G. Agosti, *Michelangelo e i Lombardi a Roma, attorno al 1500*, in "Studies in the History of Art", 33, 1992, pp. 19-36; F. Hartt, *Michelangelo in Heaven*, in "Artibus et Historiae", 13, 1992, pp. 191-200; E. Pogany Balas, *The Iconography of Michelangelo's Medici's Chapel: a new Hypothesis*, in "Gazette des Beaux-Arts", 120, 1992, pp. 171-126; W. Wallace, *Michelangelo's Roma "Pietà": Altarpiece or Grave Memorial*, in *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, Firenze 1992, pp. 243-255; J. Beck, A. Paolucci, B. Santi, *Un occhio su Michelangelo*, Bergamo 1993.

Cataloghi di mostre: G. Agosti, V. Farinella, *Michelangelo e l'arte classica* (Firenze, Casa Buonarroti), Firenze 1987; *The genius of the Sculptor in Michelangelo's Work* (Montreal, Museum of Fine Arts), Montreal 1992.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Archivio Giunti: copertina, pp. 2, 4, 5, 7b, 8a, 13c, 14ac, 16, 17, 20, 22a, 27, 30bcd, 36, 37b, 41.
Archivio Alinari: pp. 8b, 12, 32b, 35.
Archivio Scala: pp. 3, 6, 7a, 9, 10, 11, 13ab, 14b, 15, 18, 19, 21, 22b, 23, 25, 26, 28, 29, 30a, 31, 32a, 33, 34, 37a, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47.

Art e Dossier
Inserto redazionale allegato al n. 125 luglio-agosto 1997

Fascicoli e dossier arretrati:
Servizio abbonati
Tel. (055) 6679267
Fax (055) 6679287
c.c.p. 12940508 intestato a Art e Dossier, Firenze

Direttore responsabile
Bruno Piazzesi

Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze n. 3384 del 22.11.1985

Printed in Italy
Stampa presso Giunti Industrie Grafiche S.p.A. Stabilimento di Prato

Iva assolta dall'editore a norma dell'articolo 74 lett. c - DPR 633 del 26.10.72

ISBN 88-09-76232-0